



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Grill, Tobias:

Die Rezeption der Alten Musik in München zwischen
ca. 1880 und 1930

Magisterarbeit, 2007

Gutachter: Rathert, Wolfgang

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.6795>

Die Rezeption der Alten Musik in München zwischen ca. 1880 und 1930



**Abschlussarbeit
zur Erlangung des Grades eines Magister Artium
im Fach Musikwissenschaft
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München**

**Eingereicht bei:
Prof. Dr. Wolfgang Rathert**

Vorgelegt von: Tobias Grill

Oktober 2007

Inhalt	Seite
I. Einleitung.....	5
II. Einführung und Überblick zum beginnenden theoretischen und praktischen Interesse an Alter Musik und ihrer Aufführung.....	7
1. Begriff „Alte Musik“	7
2. Historismus.....	10
3. Überblick	13
3.1 Aufführungspraxis	13
3.1.1 Allgemeiner Überblick.....	13
3.1.2 Die wichtigsten Aufführungen Alter Musik in München im 19. Jahrhundert	19
3.2 Schrifttum und Forschung	20
III. Die Situation in München: Die verschiedenen Strömungen bei den Ensembles und Vereinigungen sowie eventuelle Verbindungen untereinander	25
1. Musikforschung	25
1.1 Institut für Musikwissenschaft an der LMU	25
1.2 Bayerische Staatsbibliothek.....	32
2. Instrumentensammlungen in Münchner Museen: Bayerisches Nationalmuseum und Deutsches Museum.....	34
3. Ausbildung an der Musikhochschule.....	38
4. Pflege und Aufführung von Konzert- und Kammermusik durch professionelle sowie semiprofessionelle Ensembles und Vereinigungen.....	42
4.1 Christian Döbereiner und die Deutsche Vereinigung für alte Musik	42
4.2 Münchner Bach-Vereinigung und Münchner Bachverein.....	46
4.3 Kaim-Orchester / Münchner Philharmoniker	48
5. Heinrich Scherrer und die Lautenliedbewegung in Verbindung mit dem Münchner Gitarreklub.....	51
6. Private Amateur-Kreise: Bogenhauser Künstlerkapelle	58
7. Andere zeitgenössische Vereinigungen, Ensembles oder Protagonisten der Alte-Musik-Bewegung außerhalb Münchens und eventuelle Einflüsse auf die Münchner	62
7.1 Neue Bachgesellschaft Leipzig.....	62
7.2 Société des Instruments anciens Casadesus.....	65
7.3 Arnold Dolmetsch.....	68
7.4 Wanda Landowska.....	70
IV. Genauere Darstellung einzelner Aktivitäten und Vorgänge in der Münchner Bewegung sowie der Rezeption Alter Musik in München	72
1. Wissenschaftlich-theoretische Forschung / Edition.....	72
2. „Authentizität“ bei der praktischen Ausführung Alter Musik sowie beim verwendeten Instrumentarium.....	75

2.3 Die praktische Ausführung	77
2.2 Das Instrumentarium	81
2. Rezeption der Alten Musik in München - Konflikt zwischen „Alt“ und „Neu“?	92
2.1 Allgemeine Rezeption	92
2.2 Münchner Komponisten dieser Zeit und der Umgang mit Alter Musik und alten Instrumenten	96
V. Fazit.....	103
VI. Verzeichnis der benützten Quellen und Literatur.....	105
VII. Anhang.....	116
1. Die Musikwissenschaftlichen Promotionen an der Universität München im 20. Jahrhundert (1897-1954).....	116
2. Ausgewählte Konzertprogramme mit Alter Musik in München	123
VIII. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	151
IX. Personenregister	152

I. Einleitung

Wie der Titel¹ bereits ankündigt, soll in dieser Arbeit „Die Rezeption der Alten Musik in München zwischen ca. 1880 und 1930“² untersucht werden. Durch das zunehmende Geschichtsbewusstsein im 19. Jahrhundert entsteht ein Interesse an der Vergangenheit, das von einem tiefen Verlangen nach fundiertem Wissen und wissenschaftlicher Aufarbeitung geprägt ist. So wird auch das Interesse an der Musik vergangener Jahrhunderte wieder geweckt. Es entwickelt sich ab der Mitte des 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert, beflügelt von dem im 19. Jahrhundert aufkommenden Historismus, der sich in dieser Zeit auch über die Musik ausbreitet,³ eine regelrechte Renaissance Alter Musik. Diese Entwicklungen gehen auch an München nicht vorbei und sind besonders ausgeprägt in dem hier gewählten Zeitraum von ca. 1880 bis 1930 zu beobachten.

Natürlich wurde bereits deutlich vor 1880 Alte Musik in München aufgeführt, wie es auch später noch zu sehen sein wird. Dennoch beginnt in München erst ab den 1880er Jahren eine neue Phase einer intensiven Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der alten Musik und ihrer Aufführung, die ein wesentlich ausgeprägteres Interesse an der Umsetzung einer historischen Aufführungspraxis⁴ zeigt, als dies je zuvor der Fall war. Ein ganz essentielles Charakteristikum ist dabei auch das damit einsetzende Interesse und die Wiederverwendung des alten Originalinstrumentariums oder daran orientierter Kopien und Nachbildungsversuche bei der praktischen Aufführung Alter Musik. Es entwickelt sich dort eine regelrechte Alte-Musik-Bewegung,⁵ deren verschiedene Strömungen verschiedenste Ansätze im Umgang mit alter Musik aufzeigen – vom privaten Laienmusizieren, über ernsthafte Versuche zur historischen Aufführungspraxis bis hin zur Funktionalisierung Alter Musik im Zuge zeitgenössischer ideologischer Vorstellungen.

Da es bisher nur Arbeiten gibt, die sich mit speziellen Teilbereichen, also einzelnen Ereignissen, Vereinigungen oder Personen dieser Alte-Musik-Bewegung in München befassen, soll in der vorlie-

¹ Das Photo auf dem Titelblatt zeigt die Deutsche Vereinigung für alte Musik. Das Original stammt aus dem privaten Nachlass Döbereiner, der sich im Besitz des Enkels Klaus Döbereiner befindet. Ihm vielen Dank für die freundliche Erlaubnis zur Verwendung des Bildes in dieser Arbeit.

² Zum Begriff „Alte Musik“ siehe Punkt II.1.

³ Siehe: W. Wiora: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Regensburg 1969.

⁴ Mit „historische Aufführungspraxis“ ist in dieser Arbeit der Versuch gemeint bei der Aufführung Alter Musik, mit allen dazu notwendigen Mitteln die größtmögliche Annäherung an das Klangbild zu erreichen, das von Aufführungen in der Entstehungszeit des jeweiligen Werkes vermutet wird.

⁵ Mit *Alte-Musik-Bewegung* sind alle Personen und Ensembles gemeint, die sich sowohl theoretisch als auch praktisch mit der alten Musik auseinandersetzten.

genden Arbeit versucht werden, diese vielschichtige Bewegung mit ihren verschiedenen Strömungen sowie die diesbezüglichen Ereignisse in einem Werk zusammenfassend darzustellen.

Nach einführenden Begriffsklärungen und einem allgemeinen Überblick über die Vorgeschichte dieses wieder auflebenden Interesses an der Alten Musik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sollen in einem zweiten, größeren Abschnitt die verschiedenen Strömungen der Münchner Alte-Musik-Bewegung in Form von Einzeldarstellungen der verschiedenen Ensembles und Protagonisten etwas ausführlicher vorgestellt werden, um einen Überblick über die jeweilige Entstehungs- und Wirkungsgeschichte, das gespielte Repertoire sowie die jeweils zugrunde liegenden Motivationen für die Beschäftigung mit Alter Musik zu geben. Zudem wird versucht, vor allem die Beziehungen aufzuzeigen, die in vielerlei Hinsicht zwischen den verschiedenen einzelnen Personen und Ensembles in München bestanden sowie eventuelle Einflüsse von außerhalb Münchens darzulegen.

Im letzten großen Kapitel soll im ersten Abschnitt eine genauere Darstellung einzelner Aktivitäten der Alte-Musik-Bewegung erfolgen. Dies wird nach einer Vorstellung der wichtigsten wissenschaftlichen Forschungs- und Editionsprojekte dieser Zeit vor allem in zwei weiteren Punkten geschehen. So soll zuerst untersucht werden, inwiefern tatsächlich „Authentizität“, also eine Annäherung an das vermutete Klangbild der Vergangenheit, sowohl bei der Ausführung, als auch beim verwendeten Instrumentarium angestrebt wurde und mit welchen Mitteln diese dann zu erreicht werden sollte.

Im zweiten Abschnitt soll dann die Frage untersucht werden, wie sich Alte Musik zum einen allgemein in das zeitgenössische Münchner Leben um die Jahrhundertwende eingliederte, welchen Wert sie dort hatte und inwiefern die damalige gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Situation die Geschehnisse um die Alte Musik vielleicht beeinflussten. Zum anderen wird betrachtet, wie sich die künstlerische Rezeption und Auseinandersetzung mit der Alten Musik bei den zeitgenössischen Münchner Komponisten zeigte.

Aufgrund des voluminösen Umfangs dieses Themenkomplexes und angesichts der Tatsache, dass viele Teilbereiche davon bisher nur sehr rudimentär bearbeitet wurden, konnten hier bei weitem nicht alle Ensembles, Ereignisse und diesbezüglich interessanten Aspekte, die zu den hier vorgestellten Entwicklungen beigetragen haben, berücksichtigt oder gar erschöpfend behandelt werden.

So würden allein die Vorgänge in der Kirchenmusik, die im Zusammenhang mit der cäcilianistischen Reformbewegung standen und für sich allein einen gewaltigen Komplex darstellen, diesen Rahmen sprengen. Der Themenkomplex wird hier also insofern ausgeklammert, als dass er nicht in einem eigenen Punkt oder gesonderten Abschnitt behandelt wird. Dennoch waren natürlich auch aus dem Bereich der sakralen Musik einige Ereignisse für die Alte-Musik-Bewegung von großer Bedeutung, so dass diese in gewissen Zusammenhängen nicht ganz unerwähnt bleiben können.

Es kann und soll hier also nur eine Auswahl der wichtigsten Aspekte dieses Themenkomplexes behandelt werden. Es wird mit dieser Arbeit kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

II. Einführung und Überblick zum beginnenden theoretischen und praktischen Interesse an Alter Musik und ihrer Aufführung.

Bei der Betrachtung des beginnenden Interesses an Alter Musik muss man deutlich zwischen zwei verschiedenen Motivationen unterscheiden:

Einerseits gibt es die Aufführungen und Beschäftigung mit Alter Musik aus einem traditionalistischen Antrieb heraus, der immer historisch unreflektiert ist und einer direkten Überlieferung entstammt. Andererseits kann die Motivation aus einem tieferen geschichtlichen Interesse begründet werden, das sich durch eine wissenschaftlich fundierte Beschäftigung auszeichnet und zwei Formen aufweisen kann: Entweder einen simplen, rein dokumentarischen Charakter, oder einen restaurativen, der einer wie auch immer gearteten ideologischen Motivation entspringt.

1. Begriff „Alte Musik“

Der Begriff „Alte Musik“ hat sich in dieser Schreibweise nun schon seit Jahrzehnten, sowohl in der theoretischen Musikwissenschaft und der musikalischen Aufführungspraxis - ob historisch informiert oder dilettantisch laienhaft -, als auch in der restlichen medialen Musikwelt als feststehender Terminus etabliert.

Grundsätzlich gab es bereits im Mittelalter die Unterscheidung zwischen alter und neuer Musik. Etwa ab 1320 wurde der zu diesem Zeitpunkt überwundene Musikstil als *Ars antiqua* - als „alte Kunst“ bzw. „Musik“ - bezeichnet und die fortan komponierte, neue Musik als *Ars nova*. Der Begriff der *Ars nova* geht auf den damit betitelten Traktat von 1322 des Philippe de Vitry (1291-1361) zurück. Auch weiterhin wird die Musikgeschichte durch einschneidende Ereignisse oder neue Wege des Komponierens in alt und neu aufgeteilt. Wenig später, etwa ab 1430, spricht Johannes Tinctoris (~1435-1511) mit der beginnenden Renaissancemusik erneut von einer *Ars nova*, etwa bei Dunstable (~1390-1453), Dufay (1397-1474), Ockeghem (1410-1497) oder Busnois (~1432-1492). Auch Giulio Caccini (zw. 1545/51-1618) empfindet um 1600 eine Neuerung der Musik, die sich von der strengen Vokalpolyphonie hin zu einer wesentlich ausdrucksstärkeren, textausdeutenden, mit Madrigalisten überhäuften Ausdrucksmusik wandelt. Er bekundet dies im Titel seines Werkes *Le Nuove Musiche* (1602). Bis in unsere Zeit gibt es diese Unterscheidungen, die das Alte vom Neuen auch terminologisch abzugrenzen versuchen, wenn man an die Begriffe *Moderne Musik* oder *Neue Musik* denkt.

Der Begriff *Alte Musik* taucht laut Ludwig Finscher zum ersten Mal im 18. Jahrhundert bei der 1719 gegründeten Londoner *Academy of Ancient Music* auf.⁶ Zwar steht im *New Grove Dictionary*: „In 1731 the Academy of Ancient Music in London formally defined ancient music as that composed before the end of the 16th century“⁷, dennoch muss man festhalten, dass bis zum Ende des 18. Jahrhunderts der Begriff „alt“ - im Bezug auf musikalische Kunstwerke - schon nach wenigen Jahrzehnten rege Verwendung fand und sich seine Bedeutung in dieser Hinsicht doch wesentlich geändert hat. Jedoch hat sich nach wie vor beim Begriff Alte Musik keine eindeutig definierte Aussage des Adjektivs alt eingestellt - falls dies überhaupt möglich ist.

Auf die Frage: Was ist Alte Musik? könnte man wohl häufig die Antwort bekommen: „Natürlich wissen wir alle, was Alte Musik ist: Alte Musik ist diejenige vor der klassisch-romantischen und derjenigen, die terminologisch ihr Gegenpol ist – also der Neuen Musik“.⁸ In der allgemein herrschenden Definition endet der Zeitraum der Alten Musik mit dem Tod Johann Sebastian Bachs 1750. Diese Eingrenzung wurde laut Dieter Gutknecht⁹ erstmals von Arnold Schering (1877-1941) formuliert. Schering schreibt: „[D]ie alte Zeit – die [...] bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gerechnet sei“.¹⁰ Weiterhin erklärt er:

„Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als mit dem Hintritt der beiden Großen Bach und Händel auch das Barock in den Schatten der Geschichte hinabtauchte, änderte sich mit der Musikanschauung, mit dem Satzstil, mit dem Fühlen und Denken auch die Art des Musizierens selbst“.¹¹

Auch Carl Dahlhaus schreibt im MGG-Artikel *Historismus*:

„[M]it dem Wort ‚alt‘ verbindet sich weniger die Vorstellung eines weiten Zeitabstands, als dass es eine Musik bezeichnet, die von der klassisch-romantischen Epoche durch den Traditionsbruch um 1740 getrennt ist.“¹²

Die Grenze um 1750 wird bei Schering folgendermaßen begründet:

- Das „Zufallsorchester“ der Renaissance verschwindet und es bildet sich ein „klassisches“ Orchester mit stabiler Besetzung
- Bestimmte Instrumente, wie Oboi da caccia und d’amore, die Blockflöte, Laute und Gambe werden nicht mehr verwendet

6 L. Finscher: Was ist Alte Musik?, in: *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, hrsg. v. Giselher Schubert, Mainz 1995, S. 10.

7 H. Haskell: Art. Early Music, in *NGD*, Bd. 7, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S. 831.

8 L. Finscher 1995, S. 9.

9 D. Gutknecht: *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick von Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1997, S. 14.

10 A. Schering: *Aufführungspraxis Alter Musik*, Leipzig 1931, S. 2.

11 A. Schering 1931, S. 173.

12 C. Dahlhaus: Art. Historismus, in: *MGG, Sachteil Bd. 4, Zweite neu bearbeitete Auflage*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 337.

- Das gruppenweise Konzertieren wird vom symphonischen Musizieren mit dem aufkommenden Prinzip der thematischen Arbeit abgelöst
- Zudem wird das allgemeine Konzertleben immer häufiger herausgelöst aus der höfischen Privatsphäre und somit einer breiten Öffentlichkeit zugänglich
- Die Improvisation verschwindet allmählich¹³

Diese Argumente können als repräsentative Beispiele für diese zeitliche Eingrenzung gesehen werden. Sie besitzen durchaus Überzeugendes. Nur bleibt zu fragen, ob uns die Aufführungspraxis der klassischen und früh-romantischen Epoche wirklich um so viel näher ist und durch ununterbrochene Tradition – ein Argument, das oft angeführt wird¹⁴ - besser bekannt und damit leichter in der originalen Gestalt wieder auszuführen ist. Wenn auch manche Werke seit der Zeit der Klassik vielleicht kontinuierlich aufgeführt worden sind – was mittlerweile auch von Werken Bachs bekannt ist¹⁵ – so haben sich die aufführungspraktischen Gegebenheiten über die Jahrhunderte doch sehr gewandelt, ebenso wie der interpretatorische Zugang.

Man muss die Definition des Begriffs Alte Musik natürlich immer in einen zeitlichen Kontext stellen. Die oben genannte zeitliche Eingrenzung bis ca. 1750 dürfte im Bezug auf den wissenschaftlichen Forschungsstand, „der aus einer Zeit stammt, als vor Haydn das historische Niemandsland begann“¹⁶ sowie das ästhetische Bild von Alter Musik in dem Zeitraum, der Gegenstand dieser Arbeit ist, sicherlich völlig zutreffen.

Jedoch muss man feststellen, dass sich die historische Aufführungspraxis mittlerweile weg vom Barock über das klassische Repertoire schon sehr weit in die jüngere Vergangenheit vorgewagt hat. Finscher schreibt hierzu:

„Wenn es stimmt, dass die Historische Aufführungspraxis alles, was sie berührt in Alte Musik verwandelt, dann ist in den letzten Jahren der Bereich der „normalen“ Musik, zwischen Alter und Neuer, immer mehr geschrumpft: längst hat die Historische Aufführungspraxis das romantische Kern-Repertoire verein-
nahmt; im Augenblick liegt die Grenze bei den Symphonien von Brahms, und es ist abzusehen, dass die Bewegung bald auch auf die Kammermusik und die Klaviermusik übergreifen wird. Damit vertieft sich

¹³ Vgl.: A. Schering 1931, S. 173f.

¹⁴ A. Holschneider: Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation, in: Musica 34. Jg, Kassel 1980, S. 345; Vgl. auch C. Dahlhaus 1996 Sp. 337 oder K. P. Richter 1985, S. 144.

¹⁵ Vgl.: hierzu: W. Felix: Bachverständnis im historischen Wandel vom 18. zum 19. Jahrhundert, in: Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, Tutzing 1990. S. 17; Restle, Konstantin: Orchestertradition versus historische Aufführungspraxis. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Instrumentarium, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Stuttgart 2000, S. 102f; Herz, Gerhard: J.S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik, Kassel 1935; hier v. a. S. 25-39 und 71ff; Besch, Hans: J.S. Bachs Frömmigkeit und Glaube, Gütersloh 1938, speziell S. 23-45; F. Blume: J.S. Bach im Wandel der Geschichte, Kassel 1947, S. 11f.

¹⁶ G. Grebe: Die Alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit, in: Alte Musik in unserer Zeit, hrsg. v. Walter Wiora, Kassel 1968, S. 81.

die Erfahrung der Fremdheit. Zugleich ebnen sich die Unterschiede ein, und am Ende ist alles, was nicht Neue Musik ist, Alte Musik.“¹⁷

Die von Finscher 1995 beschriebenen Tendenzen sind längst eingetreten. Mittlerweile gibt es historisch informierte Einspielungen von Orchesterwerken und Klavierstücken Maurice Ravels (1875-1937) oder Serge Rachmaninoffs (1873-1943) u. a..

Selbst bei einer Erweiterung des Zeitraumes für die Alte Musik bis etwa 1820/30, wie sie Gutknecht vornimmt¹⁸, lassen diese Entwicklungen die Frage nach der zeitlichen Eingrenzung des Begriffs erneut aufkommen. Im selben Atemzug stellt sich die Frage nach der Aussage dieser Bezeichnung, die sich zwar einerseits als scheinbar klar definierter Terminus in das alltägliche Vokabular eingebrannt hat, andererseits aber bei der genauer wissenschaftlich reflektierten Benützung ständig den inhaltlichen Bedeutungszeitraum ausgeweitet hat. Man könnte nahezu sagen, dass das Adjektiv „alt“ und damit der Begriff Alte Musik im Kontext historischer Aufführungspraxis fast wieder die Bedeutung des schnelllebigen Musikgeschäfts vor dem 19. Jahrhundert erlangt hat. Da, wie Wolfgang Rehm anmerkt, selbst das 19. und das beginnende 20. Jahrhundert für uns vergangen sind und wir uns diese ebenso erarbeiten müssen wie das 16. oder 17.¹⁹, sollte man vielleicht die grundsätzliche Bedeutung des Terminus neu überdenken und erschließen.

Fest steht, dass der Begriff Alte Musik durch seine Vielschichtigkeit nicht mehr bedenkenlos ohne eine genauere Charakterisierung verwendbar ist. Wenn der Begriff also hier in dieser Schreibweise auftaucht, so ist er in diesem allgemein gebräuchlichen Sinne zu verstehen, in dem er sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts erstreckt.

2. Historismus

Zunächst soll versucht werden, die Begriffe Tradition und Historismus etwas näher zu beleuchten.

Tradition definiert sich im Duden als:

„das, was im Hinblick auf Verhaltensweisen, Ideen, Kultur o[der] Ä[hnlisches] in der Geschichte, von Generation zu Generation entwickelt und weitergegeben wird.“²⁰

Dahlhaus führt in seinem Artikel *Historismus* in der MGG folgende Punkte an, die Traditionalismus vom Historismus terminologisch abgrenzen:

- Tradition setzt ungebrochene Kontinuität voraus

¹⁷ L. Finscher 1995, S. 18.

¹⁸ D. Gutknecht 1997, S. 28.

¹⁹ Vgl.: W. Rehm in: *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, hrsg. v. Walter Wiora, Kassel 1968, S. 83.

²⁰ Duden. *Das Bedeutungswörterbuch*, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. v. d. Dudenredaktion, Mannheim 2002, S. 894.

- Eine Tradition erscheint, so lange sie unangekränkt ist, als Selbstverständlichkeit, die einer rationalen Begründung nicht bedarf
- Der Historismus des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich durch ein genaueres Geschichtsbewusstsein vom Traditionalismus früherer Epochen²¹

Der Begriff Historismus im musikalischen Sinne ist mehrdeutig, da es die verschiedensten Bereiche gibt, auf die er angewendet werden kann. Diese erstrecken sich von der wissenschaftlichen Betrachtung und Erforschung von Musik über die Komposition bis hin zur praktischen Realisation, also der Aufführung von Musik.

Der Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner (1902-1983) charakterisiert Historismus dergestalt, „dass der Historismus die Haltung ist, in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist, als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme, neuer Formen der eigenen Zeit.“²² Pevsner stellt hier ganz klar die Doppeldeutigkeit des Begriffs heraus, die sich in Betrachtung und Benutzung gliedert. Dieselbe Doppeldeutigkeit lässt sich auch bei anderen Autoren feststellen, wenn etwa Dahlhaus von „Überzeugung oder „Denkform“ einerseits und „Verhalten oder Praxis“ andererseits spricht.²³

Friedrich Blume (1893-1975) argumentiert ähnlich und versucht die Doppeldeutigkeit des Begriffs Historismus zu umgehen, indem er nach *Historismus als Geisteshaltung* und *Historizismus* im Bezug auf künstlerische Tätigkeit differenziert. Für ihn ist Historismus:

„das Begreifen des geschichtlichen Kunstwerks, eines Stils, einer Epoche usw. aus ihren eigenen Vorbedingungen heraus, ihre Relativierung, ihre Lösung aus fremden, nicht adäquaten Voraussetzungen. Eine Verstehenshaltung.“²⁴

Historizismus dagegen beschreibt er folgendermaßen:

„[Historizismus ist] das bewusste Ergreifen historischer Stile und Kunstwerke als Regelfälle oder Normen, auch als Muster für das eigene Handeln und Schaffen, also eine Verabsolutierung des historisch einmaligen Falles, auch ein Sichverkleiden des Künstlers in eine historische Maske, eine Haltung angewandten Verstehens.“²⁵

Der Historismusbegriff definiert sich also nicht in einer singulären Aussage. Er teilt sich in seiner Anwendung in zwei fast schon in einem dialektischen Verhältnis stehenden Bedeutungen auf, die sich gegenseitig nicht zwingend bedingen; „sie können sogar auseinanderklaffen und sich

²¹ Vgl.: C. Dahlhaus 1996, Sp. 337f.

²² N. Pevsner: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, in: *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif*, hrsg. v. Nikolaus Pevsner, Hans Gerhard Evers, Maurice Besset und Ludwig Grote, München 1965, S.13; vgl. auch ders.: Nachwort, in: Ebda: S. 107.

²³ Vgl.: C. Dahlhaus 1996, Sp. 335.

²⁴ Fr. Blume in einem Brief an E. Doflein, zit. nach E Doflein: *Historismus in der Musik*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 22.

²⁵ Ebda.

widersprechen“²⁶. Nach Dahlhaus ist beim Historismus als Denkform ein musikalisches Gebilde nichts als Geschichte und „negativ charakterisiert durch die Leugnung natürlicher Normen und ästhetischer Gehalte“²⁷.

Für Walter Wiora ist der Historismus aufgrund der zweifachen Bedeutung des Wortes Historie (Vergangenheit und Wandel) ebenfalls ein zwiespältiges Phänomen. Er unterscheidet zwischen *relativistischem* und *retrospektivem* Historismus:

„Retrospektiver Historismus ist gesteigerte Hingabe an frühere Zeiten und ihre Hinterlassenschaft [...]. Relativistischer Historismus dagegen ist die Betonung des geschichtlichen Wandels und damit auch der Unterschiede zwischen den Zeistilen; er sieht ‚alle Erscheinungen des menschlichen Lebens als geschichtlich und damit als zeitbedingt und veränderlich‘ an.“²⁸

Das innerste Wesen des Historismus zeigt sich also in einer Übermacht des Alten über das Neue. Jegliche Form von subjektiver Weiterentwicklung, selbst tiefgreifende Beschäftigung mit dem Alten zur kunstvoll innovativen Einbindung ins Neue, wird zugunsten des Alten zurückgedrängt und blockiert, das als überlegener und hochwertiger eingeschätzt wird. Somit ist eine Einzelaktion, wie zum Beispiel die Wiederaufführung der Matthäuspassion Bachs von Mendelssohn noch nicht als historistisch zu beurteilen. Vielleicht ist die Idee dazu dem allgemeinen Historismus der Romantischen Epoche entsprungen, aber die Intention des Ereignisses ist an sich weniger als historisierend, sondern als Hommage und Wertschätzung der Leistung Bachs zu betrachten. Dennoch legt diese Aufführung vielleicht den Grundstein für die Historisierung des Musiklebens im weiteren 19. und frühen 20. Jahrhundert, bis hin zur Bildung des mittlerweile fast schon kanonisierten Repertoires der im Musikleben heutiger Zeit fest integrierten Aufführung Alter Musik. Man muss zudem genau abwägen, wann eine Tätigkeit, ein Ereignis oder ein Werk als Teil des Historismus oder als historistisch zu bezeichnen ist und welche Absichten dahinter stehen. So ist also der jeweilige Kontext zu betrachten und es ist zu klären, wann sich Historismus demzufolge von Tradition abgrenzt. Der Begriff Historismus hat also eine vielschichtige Aussagekraft. Er kann dementsprechend nicht schematisch ein einziges, genau charakterisiertes Phänomen beschreiben, sondern zeigt in seiner Anwendung auf die verschiedensten Bereiche der Musik eine große Vielfalt an Ausprägungen, die alle situativ genauer definiert werden müssen.

Retrospektiver Historismus kann sich einerseits im Einklang und Kontakt mit der wissenschaftlichen Forschung um eine Rekonstruktion von Verganem bemühen, Verganem dokumentarisch oder beispielhaft darstellen, als auch durch idealisierte Verklärung und unreflektiertes Handeln ein eklektizistisches Bild einer Schein- oder Wunschvergangenheit

²⁶ C. Dahlhaus 1996, Sp. 335.

²⁷ Ebda.

²⁸ W. Wiora: Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 301f.

entwerfen. Der relativistische Historismus kann sich umgekehrt genau gegen diese Wiederherstellungsversuche jeglicher Art wenden und alles als in seinem geschichtlichen Entstehungszeitraum verhaftet sehen. Beide Betrachtungsweisen setzen immer ein aktives Bewusstsein im Bezug auf das Vergangene und seine Wiederverwendung voraus.

In den reichhaltigen Möglichkeiten seiner Anwendung auf die theoretischen und praktischen Teilbereiche der Musik sowie der daraus resultierenden Vielfalt der damit charakterisierten Vorgänge wird deutlich, dass „der Historismus in der Kunst kein Stil ist, sondern selbst jeweils Stil hat, ob er sich nun auf verschiedene oder auf gleiche Vorbilder bezieht.“²⁹

3. Überblick

3.1 Aufführungspraxis

3.1.1 Allgemeiner Überblick

Um die Situation der Alten Musik in München und das Musikleben sowie die damit in Verbindung stehenden Personen und Ereignisse genauer beleuchten zu können, scheint es sinnvoll, einen allgemeinen Überblick über die Ursprünge sowie das beginnende und weiter wachsende theoretische und praktische Interesse an der Wiederaufführung Alter Musik zu geben. Dazu sollen die wichtigsten Aufführungen bis in die hier behandelte Zeitperiode kurz dargestellt werden. Dieser Überblick kann keine lückenlose Chronologie dieser Ereignisse liefern. Ziel ist es viel mehr, die wichtigsten Stationen zu skizzieren, um einen Eindruck der allgemeinen Situation zu erhalten.

Die Idee der Beschäftigung mit älterer Musik aus historischem Interesse entsteht erst mit dem allgemein zunehmenden Geschichtsbewusstsein und dem Interesse an einer genaueren, wissenschaftlichen Bearbeitung, das sich Ende des 18. und Anfang 19. Jahrhunderts mit der Romantik formt und sich dann ganz enorm in Form von verschiedensten Veröffentlichungen und Ereignissen zeigt. Auch die Alte-Musik-Bewegung mit ihrem Streben nach authentischer Aufführungspraxis und vor allem das Musizieren auf zeitgemäßem Instrumentarium ist ein Phänomen der jüngeren und jüngsten Vergangenheit, das sich aus dieser, in der Romantik vorgeprägten Hinwendung zur älteren Musik sowie der allgemeinen Historisierung der Musikwelt des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Das Bedürfnis nach historischer Korrektheit in allen Teilbereichen der Aufführung und das tatsächliche Bemühen zur Umsetzung von wissenschaftlichen Erkenntnissen bezüglich der Aufführungspraxis älterer Musik beginnen sich erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf breiter Ebene zu etablieren.

²⁹ E. Doflein 1969, S.24.

In der Zeit vor dem 18. Jahrhundert finden sich nur wenige Nachweise für eine Aufführung von Musik, die älter als die jeweils zeitgenössische ist. Als Ausnahme muss man sicherlich die Kirchenmusik sehen, die sich von weltlichen Aufführungen älterer Musik etwas abgrenzt. Die sakrale Musik ist im Gegensatz zur weltlichen spätestens mit der Vereinheitlichung der Liturgie durch Papst Gregor I. (~ 540-604) viel häufiger einer sehr traditionalistischen und konservativen Gesamthaltung der Kirche unterworfen. Die unter anderem auch in Konzilen festgelegten Bedingungen haben sicher die Kompositions- und Aufführungsweise nicht unbeträchtlich beeinflusst. Sie wurden zum Teil über wesentlich längere Zeiträume tradiert und beibehalten, als es bei der weltlichen Musik der Fall ist, die seit jeher noch mehr dem Zwang unterliegt „in Mode“ zu sein und ständig Neues zu bringen. Man denke nur an die streng gepflegte A-cappella-Tradition in der *Capella Sistina* in Rom oder die allgemein übliche Pflege des Gregorianischen Chorals.

Ein sehr frühes, belegbares Beispiel für ein Konzert, bei dem ältere Musik zur Aufführung kam, ist aus Nürnberg bekannt. Im Jahre 1643 lädt dort ein gewisser Johann Michael Dilherr (1604-1669) in den Saal des sog. Burkhard'schen Hauses zu einer Veranstaltung ein, die so gar nicht in diese Zeit passt, in der der Rückblick in die Vergangenheit nicht gerade zum Hauptinteresse der Menschheit gehört.

„Im Anschluss an eine gelehrte lateinische Rede, über den Anfang, Fortgang, Änderungen, Brauch und Missbrauch der edlen Musica' wurde hier die Entwicklung der Musik, so wie sie dem damaligen unhistorischen Zeitalter vorschwebte, an der Hand von praktischen Beispielen dargestellt.“³⁰

Über die genaueren Intentionen zu diesem Konzert ist nichts bekannt. Dieses Konzert kann natürlich nicht mit den Maßstäben der heutigen Aufführungen von Alter Musik betrachtet werden und auch wenn es mit Sicherheit eine Ausnahme für diese Zeit darstellt, scheint es Gefallen gefunden zu haben.³¹ Man könnte hier durchaus von gewissen „historistischen“ Ideen sprechen, wenn man diesen Begriff hier auch eigentlich noch nicht anwenden kann.

Die erste richtige Vereinigung, die sich ausschließlich der Aufführung „alter Musik“ verschrieben hat, ist die 1710 in London gegründete *Academy of Ancient Music*. „Alte Musik“ ist in diesem Kontext Musik aus jüngst vergangener Zeit. Dennoch wurde bewusst nur diese „alte“ Musik gespielt und nicht die zeitgenössische moderne, „was in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens so viel wie gegen Händel gerichtet bedeutete.“³² Die *Academy* veranstaltete bis 1792 Konzerte. In der Zwischenzeit gründete sich ein weiteres Unternehmen namens *Concert of Ancient Music*. Auch diese Vereinigung hat sich der „alten Musik“ verschrieben. Einzige Vorgabe war, dass die Musik älter als 20 Jahre sein

³⁰ E. Krückeberg: Ein historisches Konzert zu Nürnberg im Jahre 1643, in: AMw 1918/19, S. 590.

³¹ Krückeberg zitiert in ihrem Beitrag eine Quelle aus dem Jahr 1687, in der diesbezüglich von einer „herrlichen Music in Nürnberg“ und „preiswürdige[r] Music“ die Rede ist. Ebda., S. 591.

³² M. Lichtenfeld: Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969 S. 43.

musste. Dennoch war ein abwechslungsreiches Repertoire vorhanden, das sich von Purcell (~1659-1695), Hasse (1699-1783), Bach, Gluck (1714-1787) bis hin zu Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) und Beethoven (1770-1827) in den späten Jahren erstreckte. Diese Vereinigung bestand bis 1848 und hatte etwa zwölf Konzerte pro Jahr gegeben. Vom Hochadel unterstützt bemühte sie sich unter anderem um eine rege Händelpflege.³³ Die Pflege älterer Musik beruhte in England, das schon Jahrzehnte früher als etwa Frankreich oder Deutschland ein etabliertes öffentliches Konzertwesen vorzuweisen hatte, durch eine seit jeher vorherrschende konservative Haltung bezüglich kultureller Dinge, auf tradierter Überlieferung, die nie so vollständig abbrach, dass eine Historisierung im Sinne von Entdeckung und bewusster Wiederbelebung überhaupt möglich und notwendig geworden wäre.³⁴

In Deutschland begannen kleine Gruppen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich ebenfalls praktisch mit älterer Musik zu beschäftigen, meist in einem kleineren, halböffentlichen oder ganz privaten Rahmen. Dies ging einher mit der aufkommenden ersten Palestrina-Renaissance zu Anfang des 18. Jahrhunderts und beschränkte sich vorerst meist auf Vokalmusik, vor allem die Vokalphonie der altitalienischen Renaissance-Meister oder Werke von Bach. Eine der ersten Gruppierungen dieser Art war kein privater Singkreis, sondern eine Vereinigung, die seit 1747 im Zuge der kirchenmusikalischen Reformen des 18. Jahrhunderts geplant und letztendlich 1749 als *Münchener Cäcilien-Bruderschaft* gegründet wurde. Diese stand unter dem Protektorat des Kurfürsten Maximilian III. Joseph (1727-1777). Die Mitglieder des Bündnisses verpflichteten sich, die Kirchenmusik in München zu pflegen und zu unterstützen, besonders an der Hofkirche St. Kajetan. Es ging zwar zunächst keine nennenswerte reformatorische Wirkung von diesem Bündnis aus, aber mehr als 75 Jahre nach der Gründung erlebte der Cäcilienverein unter König Ludwig I. (1786-1868) eine wichtige Reorganisation durch Johann Michael Hauber (1778-1843). Der Verein bestand bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fort.³⁵

Ebenfalls noch im 18. Jahrhundert entstanden 1771 in Leipzig eine Singschule, die von Johann Adam Hiller (1728-1804) gegründet und geleitet wurde sowie die Singakademie in Berlin. Letztere wurde 1791 von Carl Friedrich Fasch (1736-1800) gegründet. Der Chor bestand aus Männern und Frauen. Diese Tatsache ist zwar nicht völlig neu für die damalige Musikwelt, stellt aber doch ein Novum für Aufführungen von Kirchenmusik dar. Größere Bedeutung erreichte dieser Chor erst ab 1800 mit seinem zweiten Leiter Carl Friedrich Zelter (1758-1832). Er übernahm große Teile des Repertoires aus Faschs Zeiten, das unter anderem auch viele Werke von Giovanni Pierluigi da

³³ Vgl.: McVeigh, Simon: Art. London (i), § V, 2, in: NGD, Bd. 15, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S. 122.

³⁴ Vgl.: F. Blume: Musikforschung und Musikleben, in *Musica. Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens*, hrsg. v. Fred Hamel, 7. Jg., Kassel 1953, S. 185.

³⁵ Vgl.: J. Koegel: Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche, München 1899, S. 230.

Palestrina (~1514-1594), Gregorio Allegri (1582-1652), Orazio Benevoli (1605-1672), Pompeo Caniciari (1670-1744), Francesco Durante (1684-1755) und Leonardo Leo (1694-1744) enthielt.³⁶ Dadurch wird deutlich, dass dort schon seit einem Jahrzehnt Alte Musik gespielt wurde und Zelter nur die herrschende Praxis weitergeführt und ausgebaut hat. Allerdings wurde durch seine intensive Beschäftigung mit Bach auch die praktische Bachpflege zu einem wichtigen Aushängeschild des Vereins. Selbst die Matthäuspassion war schon 1815, lange vor der Aufführung durch Felix Mendelssohn (1809-1847), neben anderen Bachwerken im Probenplan von Zelter aufgenommen.³⁷ Ein anderer, früher Versuch der Aufführung von älterer Musik wurde von Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) mit seinen *Concerts spirituels* unternommen, die er ab 1783 in Berlin veranstaltete. Diese waren in ihrer Organisation den gleichnamigen Pariser Konzerten nachempfunden, in denen die ältere Musik keine vorrangige Rolle spielte. Inhaltlich waren sie aber durchaus auch im Sinne der Londoner *Concerts of Ancient Music* gedacht.³⁸ Anfang des 19. Jahrhunderts trafen sich viele Musiker, Schriftsteller und Künstler in privaten Singkreisen, um ältere Vokalmusik aufzuführen. Dazu gehören „das ab 1807 regelmäßig an Sonntagen im Hause Goethes abgehaltene Chorsingen, die Freitags-Aufführungen bei Zelter in den zwanziger Jahren, die allerdings Instrumentalmusik miteinbezogen [und] die ab 1816 datierten Hauskonzerte Kiesewetters, zu denen sich [...] die Elite der Wiener Musikfreunde versammelte“³⁹. Während die Singakademie nicht sehr darum bemüht war, die Alte Musik nach der Praxis ihrer Entstehungszeit aufzuführen, sondern sie in dem Gewand der neueren Zeit mit großen Besetzungen und zeitgemäß adaptierter Instrumentation zu präsentieren, ist Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) sicher ein frühes Beispiel für Bemühungen in Richtung historischer Korrektheit bei der Aufführung. Natürlich muss man diese Bemühungen immer im zeitlichen Kontext sehen, da einerseits die musikwissenschaftliche Forschung im Bezug auf aufführungspraktisch verwertbare Ergebnisse zu dieser Zeit fast noch jungfräulich ist. Andererseits ist das alte Instrumentarium oft nicht mehr greifbar oder benutzbar. Bei Kiesewetter in Wien wurde Vokalmusik und vokal-instrumentale Musik gespielt, die er durch eine rege Transkriptions- und Sammeltätigkeit zusammengetragen hatte. „Er war ein Gelehrter, der sich über die Rekonstruktion aufführungspraktischer Anforderungen Alter Musik Gedanken machte und für lange Zeit gültige Ergebnisse vorlegte.“⁴⁰.

³⁶ Vgl.: C. F. Zelter: Carl Friedrich Christian Fasch, Berlin 1801, zit. nach R. Hohenemser 1900, S. 11.

³⁷ Siehe: G. Schünemann: Die Singakademie zu Berlin 1791-1941, Regensburg 1941, S.46.

³⁸ Vgl.: G. Pinthus: Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriß seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1932, S. 95f.

³⁹ M. Lichtenfeld 1969, S. 44.

⁴⁰ D. Gutknecht 1997, S. 53.

Eine weitere äußerst wichtige Person in diesem Zusammenhang ist Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) mit seinem Singkreis, der sich in seinem Haus in Heidelberg zusammenfand. Die Anfänge dieser Zusammenkünfte werden sehr verschieden datiert, früheste um 1805 (Ehmann 1938), spätere um 1820 (Gutknecht 1997). Sie endeten in jedem Fall mit dem Tod Thibauts 1840. Neben einigen anderen Werken wurden in dem Singkreis fast ausschließlich vokale Stücke von Palestrina oder Händel gesungen. Thibaut stand der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung sehr nahe und gilt, was auch seinem Werk *Über Reinheit der Tonkunst* (1825) zu entnehmen ist, als einer der Wegbereiter der cäcilianistischen Bewegung⁴¹ des 19. Jahrhunderts. Zusätzlich verband ihn eine intensive Freundschaft mit dem überzeugten Münchner Cäcilianer Caspar Ett (1788-1847).⁴²

„Obwohl selbst Dilettant [...] – fern von quellenkundlichem Studium und daraus resultierenden aufführungspraktischen Erkenntnissen –, übte Thibaut großen Einfluß auf die Musikästhetik seiner Zeit aus. [...] Durch regen Austausch mit Gleichgesinnten, wie Zelter, Kiesewetter, aber auch Goethe, Jean Paul u.a., [...] verbreitete sich sein Ruhm. Sogar Robert Schumann (1810-1856) war, – wie Mendelssohn – eine Zeitlang bei ihm in Heidelberg.“⁴³

Dieser Aufenthalt in Heidelberg im Jahre 1827 übte auf den noch jungen Felix Mendelssohn Bartholdy sicher großen Einfluss aus und hat bestimmt nicht nur sein Interesse an älterer Musik – besonders an Bach – gefördert, sondern auch die Pläne zu einer Wiederaufführung der Matthäuspasion immer konkreter werden lassen. Mendelssohn hat sich schon als Vierzehnjähriger eine Abschrift der Partitur gewünscht und diese auch bekommen. Somit hat er sich offensichtlich lange Zeit intensiv mit dem Werk beschäftigt. Nach langer Vorarbeit und durchaus berechtigten Zweifeln von Zelter, dass eine öffentliche Darbietung keinen Zuspruch beim Publikum finden würde – Bach war mittlerweile fremd und fern der aktuellen Hörgewohnheit – konnte sich Mendelssohn mit Hilfe seines Freundes Philipp Eduard Devrient (1801-1877), der die Rolle des Jesus übernahm, durchsetzen und am 11.3.1829 die Matthäuspasion zum ersten Mal nach dem Tod Bachs wieder aufführen. Diese Aufführung wurde sicher durch die Aktivitäten Zelters entscheidend und über einen langen Zeitraum vorbereitet und mitgeprägt. Auch wenn die Musik Johann Sebastian Bachs – wie oben bereits bemerkt – nie ganz verstummt ist und die Aufführung sicherlich nicht aus der Motivation heraus stattgefunden hat, eine historische Rekonstruktion der Bachschen Zeit wiederzugeben, stellt sie einen bedeutenden Meilenstein dar, der als Initialzündung für ein wachsendes Interesse an der Aufführung Alter Musik generell und die dadurch

⁴¹ Der Begriff *Cäcilianismus* bezeichnet eine nach der als Patronin der Musik geltenden Heiligen Cäcilia benannte katholische kirchenmusikalische Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts. Sie verlangte eine Rückbesinnung und Orientierung auf einen an Palestrina angelehnten a cappella-Stil. Vgl. dazu: W. Kirsch: Art. Caecilianismus, in: MGG, Sachteil Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 317-326.

⁴² Vgl.: R. Hohenemser: Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die Komponisten? Leipzig 1900, S. 14 und O. Ursprung: Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte, Augsburg 1924, S. 18.

⁴³ D. Gutknecht 1997, S. 55.

aufkommende Bach-Pflege im Besonderen gelten kann. Diese war zwar auch schon zuvor in vereinzelten kleinen Kreisen betrieben worden, trat nun aber den Weg aus der Privatsphäre der wenigen idealistischen Kenner und Liebhaber hinaus in das öffentliche Konzertleben und damit in das Bewusstsein der breiten Masse an. Mendelssohn veranstaltete ab 1838 im Leipziger Gewandhaus weitere Konzerte, bei denen ältere Musik aufgeführt wurde. Mit den nun immer häufiger explizit als solche bezeichneten *historischen Konzerten* trat eine Veranstaltungsgattung in das Kulturleben, die es bis auf wenige Ausnahmen⁴⁴ dergestalt in Deutschland nicht gab und die sich schnell immer größerer Beliebtheit erfreute. Neben dem schon länger bestehenden *Concert of ancient music* in London bildeten sich mit dem *Conservatoire de musique classique et religieuse* (seit 1817 privat, 1827-1830 öffentlich) von Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) oder den *Concerts historiques* (1832-1835, vereinzelte Konzerte auch noch später) von François-Joseph Fétis (1784-1871) auch in Frankreich Kreise zur Veranstaltung solcher Konzerte.⁴⁵

Letztendlich wurde dadurch der Stein endgültig ins Rollen gebracht, der dann im Laufe des 19. Jahrhunderts zumindest einige, wenn auch wenige „Klassiker“ der Alten Musik wie Bach oder Händel ins Standard-Repertoire des allgemeinen Konzertbetriebs brachte, auch wenn diese meist ohne jede Anstrengung zur historischen Treue in einem romantischen Gewand verpackt wurden. Die Zeit der ernsthaften Versuche einer aus rekonstruktivem Interesse nach wissenschaftlich nachweisbaren Fakten gestalteten Nachahmung einer Aufführungspraxis vergangener Jahrhunderte lässt noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts auf sich warten. Ausschlaggebend dafür war auch, dass erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts größere, öffentlich zugängliche Sammlungen alter Instrumente angelegt wurden und erste wissenschaftlich systematische Veröffentlichungen zur Instrumentenkunde erschienen. Erst dadurch wurde überhaupt eine detailliertere Beschäftigung mit der Bauart, der Funktions- und Spielweise dieser Instrumente möglich, die das verlorene Wissen um diese Faktoren wieder ans Tageslicht brachte und die Benutzung des alten Instrumentariums oder detailgetreuer Nachbauten erlaubte, welche ja zu einer wissenschaftlich intendierten, historischen Rekonstruktion der alten Aufführungspraxis unbedingt notwendig sind. Aber dennoch lebten diese Versuche noch lange ein Nischendasein im Schatten der spätromantischen Interpretation.

⁴⁴ Zu diesen wenigen, als solche bezeichneten historischen Konzerten gehören etwa das 1824 von Peter Joseph von Lindpaintner (1791-1856) in der Hofkapelle zu Stuttgart veranstaltete Historische Konzert, oder die historischen Konzerte des Berliner Musikdirektors Karl Kloss (1792-1853) von 1836 und 1838. Siehe LAMZ Jg 1825, Sp. 152; ebda Jg. 1836, April No. 17, Sp. 280 und ebda Jg 1839, Sp 432.

⁴⁵ Vgl.: R. Wangermée: Les premieres concerts historiques, in: Mélanges Ernest Closson, hrsg. v. Société belge de musicologie Bruxelles 1948, S. 185ff.

3.1.2 Die wichtigsten Aufführungen Alter Musik in München im 19. Jahrhundert

Im Zuge des allgemein erweckten Interesses an Alter Musik im 19. Jahrhundert kamen auch in München zahlreiche Aufführungen von Werken älterer Komponisten, vornehmlich von Bach und Händel, zustande. Zur Verdeutlichung sei hier nur kurz eine Auswahl der wichtigsten Veranstaltungen aufgeführt:

Nach den Aktivitäten der 1749 gegründeten *Cäcilien-Bruderschaft* war mit Sicherheit die Aufführung des *Miserere* von Gregorio Allegri (1582-1652) durch Caspar Ett am Karfreitag 1816 in der Michaelskirche ein erster Meilenstein der Wiederaufführung Alter Musik und eine Initialzündung für die kirchenmusikalischen Reformen durch den Cäcilianismus.⁴⁶

Ab dieser Zeit fanden in München unter Ett, später unter Kaspar Aiblinger und deren Nachfolgern auf der Hofkapellmeisterstelle wieder regelmäßige Aufführungen von altklassischer Kirchenmusik statt. Etwa ab 1839 wurde auf Anordnung König Ludwigs I. in der Theatinerkirche neben der Vokalpolyphonie vor allem Gregorianischer Choral gesungen.⁴⁷

Am 20. März 1843 wurde - nach Mendelssohns Berliner Aufführung 1829 und bereits etlichen weiteren in Deutschland - auch in München die *Matthäuspassion* von Bach zum ersten Mal unter der Leitung von Hofkapellmeister Franz Lachner (1803-1890) mit Laien und Mitgliedern der Hofkapelle aufgeführt. Diese gehörte dann schon in den 1870er Jahren zum Standardrepertoire, das von der *Musikalischen Akademie* jedes Jahr in der Karwoche, meist im Odeon aufgeführt wurde.⁴⁸

Aus den Theaterakten des Bayerischen Hauptstaatsarchivs München geht hervor, „daß bereits um 1848 die Instrumentalkapellisten Kahl [Anton Heinrich (1812-vor 1864) ?], Niest [Karl (vor 1826-nach 1863) ?],⁴⁹ Johann Kramer und Max Maier sich zu einem ‚Alterthümlichen Quartett‘ zusammengeschlossen hatten. In Nymphenburg trugen sie dem König mittelalterliche Weisen auf Philomelen, Mandolinen, Mandolas und anderen längst nicht mehr gebräuchlichen Instrumenten vor.“⁵⁰

Schon seit den 1850er Jahren erschienen sowohl Instrumental- als auch Vokalwerke vor allem von Bach und Händel regelmäßig in den Programmen, besonders bei der *Musikalischen Akademie*. So erklangen von J. S. Bach unter anderem die Kantaten *Christ, unser Herr zum Jordan kam* (1854), *Ich gehe*

⁴⁶ Siehe: O. Ursprung 1924, S. 23.

⁴⁷ Siehe: S. Gmeinwieser: Zur Geschichte der Vokalkapelle von St. Kajetan, hrsg. v. Katholischen Kirchenstiftung St. Kajetan, München 2003, S. 14.

⁴⁸ Siehe: K. P. Richter: Zwischen Historismus Fin de siècle und Neobarock. Zur Aufführung älterer Musik, in: Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute, hrsg. v. Regina Schmoll gen. Eisenwerth, Dr. C. Wolf und Sohn, München 1985, S. 145.

⁴⁹ Vgl.: BMLO IDs: n0193 und k0028 auf: <http://www.bmlo.lmu.de>.

⁵⁰ H.-J. Nösselt: Ein ältest Orchester 1530-1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester, München 1980, S. 189.

und suche mit Verlangen (1865), die Motette *Ich lasse dich nicht* (1863), das *Magnificat* (1893) sowie ein Konzert für 3 Violinen, Violen und Celli (1852), die Orchestersuiten D-Dur (1852) und h-Moll (1853), die *Chaconne* aus der d-Moll Partita (1889) und das *Brandenburgische Konzert* Nr. 1 (1895). Von Händel befanden sich die Oratorien *Judas Maccabäus* (25.12.1872, Odeon), *Samson* (1.12.1874), *Joshua* (1.11.1875, Odeon), *Der Messias* (9.4.1876), *Saul* (1878), *Israel in Ägypten* (27.1.1895) sowie die *Wasser- und Feuerwerksmusik* (25.12.1889, Odeon) im Repertoire.⁵¹

Am 27. Februar 1860 fand im Odeon ein *Historisches Konzert* statt, bei dem die Musik von elf Münchner Hofkapellmeistern, von Senfl und Lasso bis hin zu Aiblinger und Joseph Hartmann zu Gehör kam. Ebenfalls im Odeon feierte die *Musikalische Akademie* am 1. November 1860 ihr 50 jähriges Bestehen mit Werken von Händel.⁵²

Auch Bachs *b-Moll Messe* kam schon am 15. Mai 1874 im Rahmen eines Prüfungskonzertes der Königlichen Musikschule im Odeon zur Aufführung.⁵³

Somit hatte sich also auch in München bereits eine Tradition zur Aufführung Alter Musik herangebildet. Diese Aufführungen entsprangen natürlich noch nicht dem Interesse der Wiederherstellung eines Klangbildes der Entstehungszeit der aufgeführten Werke. Sie brachten aber diese Musik zurück ins Bewusstsein der Öffentlichkeit und bereiteten damit den Boden für eine Bewegung vor, die sich am Anfang des 20. Jahrhunderts, vor allem auch in München um historische Treue bei den Aufführungen Alter Musik bemühte.

3.2 Schrifttum und Forschung

Die Veröffentlichung von theoretischen Schriften zur Musik ist untrennbar mit der praktischen Aufführung verbunden. In diesem Kapitel werde ich deshalb einen Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen geben, die seit dem 18. Jahrhundert einem allgemeinen, immer ausgeprägter werdenden Geschichtsinteresse entsprangen und die die praktische Ausführung von älterer Musik ganz wesentlich beeinflussten, da sie als neues Informationsmedium über die bis dato eher „uninteressante“ Vergangenheit überhaupt erst die Motivation für eine Hinwendung zum Alten weckten. Ebenfalls werden die damit zusammenhängenden Anfänge der Musikwissenschaft als universitäres Fach skizziert.

Schriften und Drucke zur Musik sind ein entscheidender Faktor zur Verbreitung und zum Fortbestand des musikalischen Wissens. Da die Musik als solche bis zur Erfindung der Tonaufzeichnung Ende des 19. Jahrhunderts nicht klanglich fixiert werden konnte, sind theoretische

⁵¹ Siehe: K. P. Richter 1985, S. 145.

⁵² Siehe: R. Münster: 117 Jahre klingendes Leben im Odeon, in: Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V, Heft. 61, Tutzing 2001. S. 54.

⁵³ Siehe: E. Schwickerath 1924, S. 29.

Schriften als Grundlage für eine Aufführungspraxis Alter Musik unverzichtbar. Ohne eine vorherige Bereitstellung und Veröffentlichung des Notenmaterials sowie eventuellen Untersuchungen über Art und Weise der Ausführung, wäre eine klangliche Verwirklichung nur bedingt möglich. Eine weitere Verbreitung und dementsprechende Nutzung kann nur durch die Herausgabe und Vervielfältigung im Druck geleistet werden. Somit sind einerseits die frühen musikgeschichtlichen und biographischen Publikationen wirkungsvoller Anreiz, die Einzelveröffentlichungen sowie Gesamtausgaben der Werke von Komponisten andererseits eine grundlegende Notwendigkeit zur breiteren praktischen Aufführung.

Nach vereinzelt theoretischen Schriften zur Musik, die bis ins 17. Jahrhundert erschienen sind, die sich aber noch ohne die Verwendung von wissenschaftlichen Methoden nur auf ausgewählte Bereiche der Musik beschränken, entstanden im 18. Jahrhundert erste musikalische Lexika, die zwar immer noch keinerlei musikwissenschaftliche Forschungsergebnisse enthalten, aber dennoch ansehnliche Sammlungen musikgeschichtlicher Fakten und Daten darstellen, die noch heute als interessante Quellen dienen. Zu den ersten dieser Art gehören sicher die musikgeschichtlichen Kompendien von John Hawkins (1719-1789): *General history of the science and practice of music*, erschienen 1776, und von Charles Burney: (1726-1814): *A general history of music*, erschienen 1776, 1782 und 1789, sowie die erste größer angelegte deutsche *Allgemeine Geschichte der Musik*⁵⁴ (1788, 1801) von Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), die leider Fragment blieb und mit dem Jahr 1550 endet. Ebenfalls von Forkel verfasst ist die erste Biographie von Johann Sebastian Bach (1802). Dieses Werk ist von großem Wert für die Musikwissenschaft, da Forkel auf direkte Informationen aus der Korrespondenz mit Bachs Söhnen Carl Philipp Emanuel (1714-1788) und Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) zurückgreifen konnte. Die Schrift hat den Titel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*.

Weitere Monographien, wie etwa die Palestrina-Biographie von Giuseppe Baini (1775-1844), erschienen 1828, oder Carl von Winterfelds (1784-1852) *J. Gabrieli und sein Zeitalter*, erschienen 1834, entstanden kurz darauf. Die Veröffentlichungen wuchsen nun enorm in ihrem Umfang und sind immer mehr von akademisch-methodischen Arbeitsweisen geprägt, die ihren wissenschaftlichen Wert massiv steigern. Mit Publikationen wie der Mozart-Monographie (1856-59) führte der Archäologe und Altphilologe Otto Jahn (1813-1869) die philologisch-kritische Methode in die Musikgeschichtsschreibung ein, die dann auch durch Wissenschaftler wie Friedrich Chrysander (1826-1901) oder Philipp Spitta (1841-1894), der eine weitere, durch wissenschaftliche Akribie und

⁵⁴ Es gab bereits vor Forkel deutsche Musiklexika: Wolfgang Caspar Printz (1641-1717): *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690; Johann Gottfried Walther (1684-1748): *Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, oder Martin Gerbert (1720-1793): *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien 1774 u.a., jedoch ist die Arbeit Forkels breiter angelegt und enthält wesentlich ausführlichere Angaben als die Werke der Vorgänger.

Quellenforschung noch heute für die Bachforschung bedeutende Bach-Biographie (1873-80) verfasst hat, mitgetragen wurde.

Angeregt von der Wiederaufführung der Matthäuspasion und dem damit allgemein geschürten Interesse an Bach, entstand 1850 in Leipzig eine Bach-Gesellschaft, die u. a. von Robert Schumann, Franz Liszt (1811-1886), Ignaz Moscheles (1794-1870), Louis Spohr (1784–1859), Otto Jahn, Carl von Winterfeld, Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858), Carl Ferdinand Becker (1804-1877) und dem Thomaskantor Moritz Hauptmann (1792-1868) mit dem Ziel der Veröffentlichung der Werke Johann Sebastian Bachs in einer Gesamtausgabe gegründet wurde. Diese Gesamtausgabe wurde 1899 fertig gestellt und war die erste kritische Gesamtdarstellung der Werke eines Komponisten. Darauf folgten 1856 die erste deutsche Händelgesellschaft, die maßgeblich vom Engagement Friedrich Chrysanders lebte, der dann 1859-1894 eine Händel-Gesamtausgabe nahezu im Alleingang gestaltete. Dadurch angeregt entstanden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weitere Gesamtausgaben von großen Komponisten wie von L. v. Beethoven (1861-1864), G. P. da Palestrina (1862-1894), W. A. Mozart (1876-1883) oder von H. Schütz (1585-1672), erstellt 1885-1894.

Langsam kristallisierte sich also am Anfang des 19. Jahrhundert eine eigene Disziplin der Musikwissenschaft heraus, die nominell im Fächerkanon der Universitäten noch nicht existierte, die aber durch das immer häufigere und vor allem wissenschaftlich motivierte Engagement langsam den Status einer leidenschaftlichen Nebenbeschäftigung verließ und sich zur anerkannten Forschungsdisziplin entwickelte. Nicht zufällig ermöglichte dies erst die Romantik mit dem aufkommenden Bedürfnis nach einer Hinwendung zur Vergangenheit und dem Interesse an der Historie. Die ebenfalls daraus resultierenden, immer häufiger werdenden praktischen Aufführungsversuche in kleinen, aber gebildeten Kreisen, die Strömungen zur Wiederbelebung älterer Musik wie etwa der Palestrina-Renaissance und die bis dato von den wenigen Liebhabern und Idealisten geleistete musikschriftstellerische Pionierarbeit bekräftigten zudem das immer stärker werdende Verlangen auch nach einer ausgiebigen theoretischen Aufarbeitung und Verfügbarkeit des in den praktischen Übungen und Versuchen Erfahrenen, die das Alte als etwas Spannendes, Neues erscheinen ließen.

So gab es an den deutschsprachigen Universitäten schon seit dem frühen 19. Jahrhundert Vorlesungen über Musikgeschichte und Musikästhetik. Diese wurden aber lange nicht im Rahmen eines eigenen Faches mit eigenem Lehrstuhl angeboten, sondern existierten als Teilbereiche der Kunst, Ästhetik, Philosophie oder etwa Psychologie und wurden nur durch Stellen, wie der eines Musikdirektors, durch außerordentliche Professoren oder Privatdozenten abgedeckt.

„Generell jedoch überwog die Unterweisung im Gesangsunterricht und in der Harmonie- und Generalbaßlehre vor allem zur Ausbildung der Studenten in der theologischen Fakultät um sie für die Aufgaben der Kirchenmusik vorzubereiten. Die Behandlung der Musikgeschichte war nicht als obligat vorgesehen.

[...] Seit etwa 1850 trennten sich die beiden Bereiche Musikpraxis-Musiktheorie und Musikgeschichte. Die reinen Historiker, die keinerlei praktischen Musikunterricht mehr gaben und auch immer weniger Ästhetik pflegten, begannen sich herauszukristallisieren“⁵⁵.

Somit vermehrten sich auch die Vorlesungen über Musikgeschichte und spezialisierten sich zusehends von der allgemeinen, gesamten Musikgeschichte hin zu spezielleren Themen, die einzelne Komponisten, deren Werke oder sogar erste Analysen behandelten.

Den Rang eines ordentlichen Professors erlangte 1870 als erster deutschsprachiger Vertreter der Musikwissenschaft Eduard Hanslick (1825-1904) in Wien. Weitere folgten mit Jacobsthal (1845-1912) in Straßburg (1897), Adler (1855-1941) ebenfalls in Wien (1898) oder Kretzschmar (1848-1924) in Berlin (1904). Mit der Etablierung der Musikwissenschaft als universitäres Fach und der Gründung der ordentlichen Institute öffnete sich ein neuer Horizont für die bis dato mehr oder weniger „heimatlose“ Musikwissenschaft, die jetzt durch staatliche Förderung und konsequente Ausbildung neuer Wissenschaftler nicht mehr allein auf private Initiativen und nebenamtliches Engagement angewiesen war, sondern sich gezielt und mit ganzer Aufmerksamkeit der Forschung widmen konnte.

Diese Forschung wurde zusehends wichtiger für die Alte-Musik-Bewegung. Durch die bisherigen musiktheoretischen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen und den Neu- bzw. oftmals Erstdruck von Werken älterer Musik wurde enormes geleistet, indem man diese Musik überhaupt erst wieder ans Tageslicht gebracht, zu schätzen gelernt und grundsätzlich nutzbar gemacht hatte. So entstanden viele Denkmälerausgaben, wie die *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (1892), die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (1894), oder Ausgaben älterer Musik der vergangenen Jahrhunderte bis zum Mittelalter, die zur Verwendung bereit lagen. Diese Verwendung konnte sich dann auch in verschiedenem Maße gestalten, von den „werktreuen“ Aufführungsversuchen bis hin zu massenweisen – durchaus oft sehr erfolgreichen – Bearbeitungen, aber auch Verarbeitung in neuen Kompositionen.

Das Bedürfnis nach konkreten Forschungsergebnissen bezüglich der bei der historisch getreuen Aufführungspraxis zu beachtenden Parameter, wie Verzierungsforschung, Stimmtön, Notenschrift, oder Instrumentenkunde, „wurde erst mit Verspätung berücksichtigt, vor allem seit dem Erscheinen der großen Händel- und Bach-Gesamtausgaben um die Mitte des Jahrhunderts“⁵⁶ und damit auch erst seit der konkreten Verfestigung und Etablierung eines Faches Musikwissenschaft.

„Die Generation der großen Musikhistoriker im engeren Sinne von 1850 bis nach 1900 hatten es nach wie vor mit der Ermittlung und Bereitstellung neuen musikgeschichtlichen Tatsachenmaterials zu tun, dessen

⁵⁵ A. Elsner: Die Geschichte des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München, Dissertation LMU (maschinenschriftlich), München 1982, S. 35f.

⁵⁶ P. Schleuning, Verzierungsforschung und Aufführungspraxis..., in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis III, Winterthur 1980, S. 11-114, hier S. 14.

kritische Erforschung und Auswertung im Sinne der historisch-philologischen Methode zu einem Hauptanliegen der jungen Musikwissenschaft wurde.“⁵⁷

Mit den Instituten wurden auch *Collegia musica* eingeführt, die meist im traditionellen Sinn als Treffen zum Musizieren im internen, nicht öffentlichen Kreis abgehalten wurden; zum geselligen Spiel einerseits, genauso wie zur praktischen Erprobung von neuen Forschungserkenntnissen zur historischen Aufführungspraxis.

⁵⁷ A. Elsner 1982, S. 30.

III. Die Situation in München: Die verschiedenen Strömungen bei den Ensembles und Vereinigungen sowie eventuelle Verbindungen untereinander

Die Aufführung von Alter Musik in München verteilte sich zwischen ca. 1880 und 1930 auf mehrere verschiedene Ensembles und Protagonisten, die sowohl in ihrem grundlegenden Interesse als auch in der tatsächlichen Art und Weise der Ausführung doch sehr divergent waren. Die Motivation für die Beschäftigung mit alter Musik lässt zwar bei Allen einen gemeinsamen Kern erkennen, der sich in der Faszination des „Unbekannten“ oder „Unerprobten“ und der Bewunderung dessen als unverfälschte, vollendete Kunst zeigt. Diese Kunst stellte einen Wert dar, der nicht nur klassisch im eigentlichen Sinne des Wortes war, sondern beispielhaft und über alle Entwicklung der Zeit erhaben und deshalb gepflegt werden musste. Aber gerade an diesem Punkt der Pflege gingen diese Strömungen doch recht unterschiedliche Wege.

Im folgenden Teil der Arbeit sollen nun die verschiedenen Strömungen vorerst charakterisiert und die eventuellen Verbindungen zueinander aufgezeigt werden, um später Aussagen über die Art und Weise sowie die Hintergründe der verschiedenen Intentionen bezüglich der Aufführung Alter Musik zu treffen und diese miteinander vergleichen zu können.

1. Musikforschung

1.1 Institut für Musikwissenschaft an der LMU

Wie schon oben angeführt, war die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts formierende Musikwissenschaft eine fundamentale Instanz zur Erforschung der aufführungspraktischen Gegebenheiten der vergangenen Jahrhunderte. So war auch in München die universitäre Behandlung von Musik, die Forschung und Ausbildung am eigenen Institut für Musikwissenschaft im Besonderen, von großer Bedeutung für die Situation der Alten Musik. Deshalb erscheint es mir sinnvoll, das Zustandekommen des Münchner Instituts für Musikwissenschaft unter Adolf Sandberger (1864-1943) etwas genauer zu skizzieren und die dadurch geschaffenen Beziehungen zur Alte-Musik-Bewegung zu beleuchten.

Ohne eine musikalische Tradition wurde schon vor dem Wechsel der Universität nach München im Jahre 1826 in Landshut in den Jahren 1806-1807 über Poesie und Tonkunst im Rahmen ästhetischer

Betrachtungen gelesen (Prof. Dietl (1752-1809)). Ebenfalls gab es eine Vorlesung *Über die Theorie der Musik, insbesondere den Generalbass*, die von dem Theologen und Philosophen Ignaz Thanner (1770-1856) 1807 gehalten wurde.⁵⁸

Sie stellten ebenso, wie die Vorlesungen über *Asthetik, mit besonderem Bezug auf die Musik* (1828), *Musikalische Composition, nach seinem Systeme der Harmonielehre etc.* oder *Musikgeschichte, nach seinen Grundzügen der neueren Musik* (1829) von Franz Stoezel (1794–1836), die dieser auf private Initiative hin 1828-1829 hielt⁵⁹, noch für die nächsten Jahrzehnte Ausnahmen dar. Bis auf weiteres erlangten nach einem Versuch zur Einrichtung einer Musikprofessur für „Geschichte und Ästhetik der Tonkunst“ 1859 im Rahmen der Kulturpolitik Max II.⁶⁰ und der Ehrenprofessur für Geschichte und Ästhetik der Tonkunst in der philosophischen Fakultät von Ludwig Nohl (1831–1885) zwischen 1865-1868 – bei der es nie zu einer offiziellen Vorlesung kam –⁶¹ erst wieder die Aktivitäten Karl Emil v. Schafhäutls (1803-1890), Moritz Carrieres (1817-1895) und Wilhelm Heinrich v. Riehls (1823–1897) größere Bedeutung im Bezug auf die Einbindung von Musik an der Münchner Universität.

Neben dem Universalgenie Schafhäutl, der als Ordinarius für Geognosie, Bergbau und Hüttenkunde sowie als Geologe zwar keine musikthematischen Vorlesungen hielt, sich aber dennoch privat als äußerst fruchtbarer Musikschriftsteller betätigte und der Universität in einigen musikalischen Angelegenheiten als Berater zur Seite stand sowie dem Philosophie Professor Carriere, der wohl im Rahmen seiner Ästhetikvorlesungen auch musikalische Themen behandelte⁶², war Riehl vielleicht der wichtigste Wegbereiter des musikwissenschaftlichen Instituts an der LMU in München. Riehl behandelte in seiner 43 jährigen Lehrtätigkeit als Inhaber des ersten deutschen Lehrstuhls für Kulturgeschichte (ab 1859) auch musikgeschichtliche Themen, die er immer in einen kulturhistorischen und soziologischen Kontext stellte. Zudem hielt er von 1872-1896 Vorlesungen über Musikgeschichte an der Musikhochschule.

Seine Sicht des Verhältnisses von Musik und Universität beschrieb er deutlich in seinen *Culturstudien aus drei Jahrhunderten* (1. Aufl. 1853). Das folgende Zitat trifft exakt den Nerv der Zeit, in der immer häufiger Forderungen laut und aufgrund des mittlerweile erreichten Forschungsniveaus auch nötig wurden, die Musikwissenschaft als eigenes akademisches Fach in den Kanon der universitären Wissenschaften einzugliedern; zudem spiegelt es sein diesbezügliches Bestreben wieder, auch in

⁵⁸ Verzeichnis der Vorlesungen an der königlichen Ludwig-Maximilians-Universität zu Landshut für das Sommersemester 1806, S. 7 und ebda für das Sommer-Semester 1807, S. 7.

⁵⁹ Siehe: Verzeichnis der an der Königlich Ludwig-Maximilians-Universität zu München im Sommer-Semester 1828 zu haltenden Vorlesungen, S. 17 und ebda im Sommer-Semester 1829, S. 22.

⁶⁰ Vgl.: A. Elsner 1982 S. 6ff.

⁶¹ Vgl.: Ebda. 1982 S. 21f.

München ein Institut für Musikwissenschaft einzurichten. Das Zitat sei deshalb etwas ausführlicher wiedergegeben:

„Nun gibt es freilich auch Musiklehrer an den deutschen Universitäten; diese sind aber, mit seltenen Ausnahmen, bloß Techniker, nicht künstlerisch durchgebildete Männer der Wissenschaft, und in den Lektionskatalogen geräth solchergestalt die Musik leider noch oft unter die sogenannten ‚freien Künste‘, das heißt in jenen hintersten Winkel, wo auch Reitlehrer, Fechtmeister und Tanzmeister als freie Künstler verzeichnet stehen, die Musikprofessur wird zu einer Sinecure, einem bloßen Titel. Da diese Musiklehrer, so tüchtige Künstler sie sein mögen, nur in den seltensten Fällen als wissenschaftliche Lehrer wirken, dass sie überhaupt gar nicht zu dem Zwecke angestellt sind, um aus dem Schooße der philosophischen Fakultät heraus, die Wissenschaft der Tonkunst und namentlich die Geschichte der Tonkunst in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Culturgeschichte vorzutragen, - das weiß Jeder, der deutsche Universitäten besucht hat. Ich möchte Ihnen wohl die Frage dringend an's Herz legen, ob es nicht geboten sei, im Hinblick auf den wahren Nothstand unserer musikalischen Erziehung, tüchtige Männer zum wissenschaftlichen Anbau der Geschichte und Ästhetik der Tonkunst an deutschen Hochschulen zu berufen und zwar in einer äußeren Stellung, welche den Studenten den alten Glauben benähme, als sei die Musikprofessur eine bloße Dekoration und Spielerei.“⁶³

Die konkrete Entwicklung des Lehrstuhls an der LMU begann mit dem Wirken Adolf Sandbergers und zog sich über 16 Jahre hin. 1864 als Sohn eines Professors für Mineralogie in Würzburg geboren, ging er dort aufs Gymnasium und studierte später ab 1883 Weltgeschichte, Kunstgeschichte und Literaturgeschichte in Würzburg, ab 1886 in München an der Universität Ästhetik bei Carriere, Philosophie bei Guttler (1848-1924) sowie an der Musikhochschule Komposition bei Rheinberger (1839-1901) und Musikgeschichte bei Riehl. 1886/87 arbeitete er in Berlin am Seminar bei Spitta, kam aber nach München zurück, um dort 1887 mit einer Biographie über Peter Cornelius (1824–1874) mit „summa cum laude“ zum Dr. phil. zu promovieren. Nach der Tätigkeit als stellvertretender Konservator der Musikabteilung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek wurde er 1892 zum Bibliothekssekretär ernannt. Sandberger war auch zeitlebens als Komponist und Dirigent tätig. Nach einem gescheiterten Habilitationsversuch mit einer biographischen Arbeit über Baldessari Galuppi (1706-1785) im Jahre 1890 startete Sandberger 1893 einen erneuten Versuch mit der Arbeit *Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, die schon als Teilkapitel eines von ihm geplanten und später verwirklichten größeren Werkes, der Gesamtausgabe der Werke Lassos gedacht war. Auf diese Gesamtausgabe sowie die von Sandberger herausgegebenen *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* werde ich an anderer Stelle dieser Arbeit noch eingehen.

⁶² Dies kann man aufgrund seiner umfangreichen Behandlung der Musik im Band II seiner 1859 erschienenen Ästhetik annehmen.

⁶³ W. H. v. Riehl: *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1859, Vierter unveränderter Abdruck, Stuttgart 1873, S. 404f.

Am 3. April 1894 erfolgte seine Aufnahme als Privatdozent an der Philosophischen Fakultät. Sandbergers erstem Promovent (1897) Theodor Kroyer (1873-1945), der ab 1902 als Privatdozent den Aufbau des Instituts entscheidend mitprägte, folgten etliche weitere, wobei festzuhalten ist, dass Musikwissenschaft „bis zur Ernennung Sandbergers zum ordentlichen Professor 1909 noch keine völlig autonome Disziplin [war]. Die Benennung des Faches lautete bei Promotionsanmeldungen Musikwissenschaft bzw. Musikgeschichte in Verbindung mit Psychologie bzw. Philosophie.“⁶⁴. Nach der Ernennung zum außerordentlichen Professor am 1. August 1900 erfolgte die Ernennung zum ordentlichen Professor erst am 6. August 1909. In der Zwischenzeit erhielt auch Kroyer den Status eines außerordentlichen Professors (3. Juni 1907). Sandberger bemühte sich von Anfang seiner Dozententätigkeit an um die Einrichtung eines eigenen Seminars. „Das Vorlesungsprogramm wurde von Anfang an durch Übungen ergänzt, die privat in der Wohnung von Sandberger und später auch durch Kroyer ‚privatim‘ stattfanden.“⁶⁵. Es galt also eine unhaltbare Situation zu beseitigen, in der der allgemeine Lehrbetrieb nur durch die Bereitstellung von Privaträumlichkeiten der Dozenten samt Bibliothek und Instrumentarium in adäquater Weise aufrechterhalten wurde. Die Bedürfnisse werden endlich nach langer Überzeugungsarbeit erkannt. So wurde am 24. August 1910 ein musikwissenschaftliches Seminar mit eigenen Räumlichkeiten für Vorlesungen, Bibliothek und Dozentenzimmer sowie einem Klavier genehmigt, das im Sommersemester 1911 eröffnet wurde. Sandberger gründete somit nach Adler in Wien (1898), Kretzschmar in Berlin (1904) und Riemann in Leipzig (1905) als vierter deutscher Professor ein musikwissenschaftliches Seminar.

Wenn man nun das Vorlesungsverzeichnis seit dem Antritt Sandbergers als Privatdozent genauer betrachtet, sind die Anteile an Alter Musik anfangs auf den ersten Blick recht gering. Bis zum Antritt Kroyers bestehen die Vorlesungsthemen meist aus musikgeschichtlichen Überblicken oder Entwicklungsvorgängen, die sich doch hauptsächlich mit der klassischen und romantischen Periode befassen. Dennoch schließen Themen wie etwa die „Entwicklung der Oper von ihrem Ursprung aus der griechischen Tragödie bis zum modernen Musikdrama“, die „Geschichte des deutschen musikalischen Liedes vom 15. Jahrhundert bis auf Johannes Brahms“ oder die „Geschichte der Instrumentalmusik bis zum Tode Beethovens“ zumindest partiell auch die Zeit vor 1750 mit ein. Durch den Lehrauftrag Kroyers für mittelalterliche Musikgeschichte und den 1910 als weiterer Privatdozent hinzugekommenen Eugen Schmitz (1882-1959) bot das Programm mit Veranstaltungen zur Vokal- und Instrumentalmusik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, zum mittelalterlichen Lied, Minnesang oder der weltlichen Vokalmusik Italiens im 17. Jahrhundert dann doch eine Reihe von Themen an, die sich mit Alter Musik beschäftigten und über den bisherigen Rahmen der meist rein musikgeschichtlichen Überblicke etwas hinausragten. So entwickelte sich das

⁶⁴ A. Elsner 1982, S. 59.

⁶⁵ Ebda. 1982, S. 72.

Vorlesungsprogramm des Instituts in den ersten Jahrzehnten zu einem immer universelleren und allumfassenden Angebot, in dem die Alte Musik im Laufe der Zeit einen festen Platz erhielt.⁶⁶ Dadurch wurden auch die schon vorhandenen Übungen zu musikwissenschaftlichen Arbeitsweisen etwas ausgeweitet und vor allem mit Hilfe von spezielleren Beispielen konkretisiert.

Ein großes, allgemeines Interesse an Alter Musik schien durchaus schon lange vorhanden gewesen zu sein, wenn man sich die Themen der Promotionen etwas genauer ansieht, die seit dem Wirken Sandbergers abgelegt worden sind. Zur Verdeutlichung sei eine Auswahl der Dissertationen hier aufgeführt:

- Theodor Kroyer: *Die Anfänge der Chromatik im Madrigal* (1897)
- Richard Hohenemser (1870-1942): *Welchen Einfluß hatte die Wiederbelebung der älteren Musik auf die deutschen Komponisten?* (1900)!
- Arthur Neisser (1875-1956): *Servio Tullio. Eine Oper des Agostino Steffani aus dem Jahre 1685* (1900)
- Alfred Einstein (1880-1952): *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* (1903)
- Eugen Schmitz: *Der Nürnberger Komponist Johann Staden* (1905)
- Otto Mayr: *Adam Gumpelzheimer als Verfasser des Compendiums musicae und als Motettenkomponist* (1907)
- Otto Ursprung: *Jacobus de Kerle. Sein Leben und seine Werke* (1911)⁶⁷

Auch praktische Übungen gehörten zum Unterrichtsangebot. Waren diese zuerst noch in den Privatwohnungen der Dozenten nur als klingende Demonstrationen der musikgeschichtlichen Beispiele gedacht, so folgten später durch die nun vorhandene Infrastruktur des Instituts auch praktische Übungen zu Harmonielehre und Kontrapunkt. Diese Grundlagenausbildung konnte vorher durch die fehlenden Räumlichkeiten nicht geleistet werden und musste von den Studenten durch private Übungen, etwa am Konservatorium, nachgeholt werden.⁶⁸

Kroyer und Schmitz führten auch Übungen ein, die konkrete aufführungspraktische Versuche beinhalteten. Eines der ersten Seminare war: *Die Aufführungstechnik der Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts mit Lektüre von Quellenwerken und praktischen Versuchen* im SoSe 1912. Das Seminar wurde nur im SoSe 1914 ein zweites Mal angeboten. Ein Seminar zur regelmäßigen praktischen Übung von alten Aufführungspraktiken, wie es an vielen anderen Universitäten als

⁶⁶ Vgl.: *Die musikwissenschaftlichen Vorlesungen an der Universität München vom WS 1893/94 bis SS 1954*, in: A. Elsner 1982, S. 447- 575.

⁶⁷ Ein Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Promotionen von 1897-1954 befindet sich im Anhang.

⁶⁸ Vgl.: A. Elsner 1982, S. 72.

„Collegium Musicum“ schon lange bestand⁶⁹, entstand erst mit der gemeinsamen Veranstaltung von Alfred Lorenz (1868-1939) und Sandberger: *Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik* ab 1925. Planungen für ein offizielles „Collegium Musicum“ waren schon 1922 vorhanden, wurden aber nicht genehmigt. Das Seminar bestand acht Jahre bis 1933.⁷⁰ Sandberger erhielt für dieses Seminar von der *Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft* ab dem 1.10.1926 ein Bachcembalo als persönliche Leihgabe.⁷¹ Laut einem Leihvertrag mit dem Bayerischen Nationalmuseum vom 24. November 1922 sind aber schon vier Jahre früher folgende alte Instrumente an das Musikwissenschaftliche Seminar gegangen:

Eine Blockflöte (unsigniert, Mu 154), zwei Diskantblockföten (Rippert, Paris, Anfang d. 18. Jh., Mu 156 u. Mu 158), eine Flute à bec (Rippert, Paris, Anf. d. 18. Jh., Mu 161), eine Baßblockflöte (Rippert, Paris, Anf. d. 18. Jh., Mu 157), eine Viola da Gamba (P. Demouchi / Lyon, 1633, Mu 54), ein Chorzink (unsigniert, Mu 99) und eine Laute (Buchstetter, Regensburg 1750, Mu 285).⁷² Daher ist davon auszugehen, dass wohl einerseits eine Beschäftigung mit den Instrumenten und ihren baulichen als auch funktionstechnischen Gegebenheiten sowie andererseits die tatsächliche Benützung zur klanglichen Verwirklichung von älterer Musik auf dem zeitgenössischen Instrumentarium stattgefunden haben dürfte.

Auch schon in der Zeit vor 1925 gibt es Hinweise auf praktische Aufführungsversuche Alter Musik. Im Jahre 1918 berichtete Kurt Huber (1893-1943) an Theodor Kroyer von einem privaten Collegium Musicum, das 1918 einen Chorliederabend mit Werken deutscher Meister plante, der im Juni desselben Jahres in einem kleinen Raum einer Buchhandlung in der Adalbertstr. 15 stattfand. Nach einem einleitenden Vortrag über weltliches und geistliches Lied in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts zur historischen Belehrung des Publikums brachte man Lieder von Lasso, de Vento (~1544-1575), Meiland (1543-1577) und Hassler (1564-1612) zu Gehör. Zur Verstärkung des schwach besetzten A-cappella-Gesangs wurde ein Klavier eingesetzt.⁷³

Rudolf von Ficker, der 1931 als Ordentlicher Professor an das Münchner Institut berufen wurde, gründete bald nach seinem Amtsantritt im SS 1933 eine „Musikhistorische Arbeitsgemeinschaft“ als Collegium Musicum. Für ihn war es in der Tradition seines Vorgängerinstituts in Wien von Anfang

⁶⁹ Halle 1906, Marburg 1909, Berlin 1911, Bonn 1919, Freiburg i. Br. 1919/20, Tübingen 1920, Kiel 1920/21, Heidelberg, Innsbruck und Köln 1921/22. Vgl. W. Pfannkuch: Collegium Musicum., in: Das Große Lexikon der Musik, Bd. 2, S. 182.

⁷⁰ Vgl.: A. Elsner 1982, S. 103.

⁷¹ Sandberger, A.: Das musikwissenschaftliche Seminar, in: Die wissenschaftlichen Anstalten an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München hrsg. v. K. A. v. Müller:, München 1926, S. 204.

⁷² Aktennotiz zum Leihvertrag vom 1. Februar 1983 (original zur Zeit nicht auffindbar) im BNM, Fachsammlung Musikinstrumente, Dok. Nr. 1493.

⁷³ Huber in einem Brief an Kroyer, in: Personalakte UA E II N K. Huber, zit. nach: A. Elsner 1982, S. 104.

an eine wesentliche Aufgabe des Seminars, die Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit in praktischen Aufführungen vor der Öffentlichkeit zu erproben.⁷⁴

Dazu gab es in den Jahren 1933/34 mehrere Konzerte, etwa in der Kleinen Aula der Universität, aber auch im Bayerischen Rundfunk. Zu nennen sind u. a. die moderne Uraufführung der ältesten erhaltenen Oper *Euridice* (1600) von Jacopo Peri (1561–1633), die deutsche Erstaufführung des *Combattimento di Tangredi e Clorinda* (1623) von Monteverdi (1567–1643) sowie einige Werke der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit des 12. bis 15. Jahrhunderts.⁷⁵

Es lässt sich also zusammenfassend sagen, dass die musikwissenschaftliche Forschung in München ihre Verdienste um die Alte Musik in einer Zeit erworben hat, in der in München das Interesse an historischer Aufführungspraxis vielfach aufflammte. Sie leistete nicht nur durch die im Unterricht behandelten Bereiche historische Aufklärungsarbeit über das noch größtenteils unerschlossene Gebiet der Alten Musik, machte durch rege editorische Tätigkeit der Dozenten und Absolventen fachlich bearbeitetes Material zum praktischen Gebrauch oder zum weiteren Studium öffentlich zugänglich (siehe Punkt III.1.1), sondern war auch bemüht, durch praktische Übungen die Alte Musik plastisch zu vermitteln und das Interesse daran zu schüren. Außerdem ist festzustellen, dass aus der von Sandberger geschaffenen, äußerst soliden *Münchener-Schule* „ungewöhnlich viele akademische Hochschullehrer hervor[gingen], die an in- und ausländischen Universitäten und Technischen Hochschulen wirkten“⁷⁶ und sich somit in vielen Fällen weiterhin auch um die Alte Musik verdient gemacht haben.

Neben den editorischen Tätigkeiten, die die Herausgabe von Alter Musik betreffen, waren viele Dozenten und Absolventen des musikwissenschaftlichen Instituts auf verschiedenste Weise mit anderen Institutionen der Alten Musik in München verbunden. Alfred Einstein etwa war nicht nur als Akademiker (Promotion 1903), Publizist in Zeitschriften (u. a. Schriftleiter der Berliner Zeitschrift für Musikwissenschaft), Lektor und in vielen anderen kulturpolitischen Angelegenheiten tätig (z.B. bei der Münchner Volksbühne), sondern schrieb bis 1927 als einer der wichtigsten Musikkritiker der *Münchener Post* auch unzählige Artikel und Berichte über Konzerte mit Alter Musik.⁷⁷ Dadurch verschaffte er diesem Thema eine notwendige und nicht zu unterschätzende Öffentlichkeit. Eine weitere, äußerst wichtige Person in diesem Zusammenhang ist Ludwig Landshoff (1874–1941), der 1900 bei Sandberger promovierte. Er war durch seine Liebe zur Alten Musik neben seiner regen Tätigkeit als Bachforscher auch mehr als ein Jahrzehnt Leiter des Münchner Bachvereins und wurde in dieser Position zu einer der wichtigsten Personen, die sich in

⁷⁴ Siehe: A. Elsner 1982, S. 179.

⁷⁵ Siehe: ebda.

⁷⁶ A. Elsner 1982, S. 112.

⁷⁷ Vgl.: K. Dorfmueller: Alfred Einstein als Musikberichterstatter, in: Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Ernst Herttrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 117–155.

München nicht nur um die bloße Aufführung von alter Musik verdient gemacht haben, sondern sich auch um die Umsetzung der Erkenntnisse zur historischen Aufführungspraxis bemüht haben (siehe Punkt II.4.2). Weitere Beispiele sind Eugen Schmitz (Promotion 1905), der neben dem Verdienst der ersten Versuche von praktischen Übungen zur Aufführungspraxis am Institut auch als Musikkritiker und Autor in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften wie der *Münchner Zeitung*, der *Allgemeinen Zeitung*, für das *Musikalische Wochenblatt* oder die *Signale für die Musikalische Welt* über die Ereignisse der Alten Musik in München berichtete, oder der ab 1921 in unregelmäßigen Abständen ebenfalls am Institut dozierende Kurt Huber (Promotion 1917), der sich als Volksliedforscher mit Paul Kiem (1882-1960), aber auch z.B. mit Carl Orff (1895-1982) in gewisser Weise ebenfalls für „Alte Musik“ im Bereich des Bayerischen Volkslieds eingesetzt hat.

1.2 Bayerische Staatsbibliothek

Die Bayerische Staatsbibliothek wurde 1558 von Herzog Albrecht V. als Hofbibliothek der Wittelsbacher gegründet. 1857 wurde eine eigene "Musikalische Abteilung" eröffnet. Der historische Grundstock der Musikbibliothek geht zurück auf die Musikalien der Hofbibliothek und der Bayerischen Hofkapelle, die im 16. Jh. europäischen Rang besaß. Schon damals haben die Bayerischen Herzöge außergewöhnlich gezielt musikalische Quellen für die Hofbibliothek gesammelt, die über das Aufführungsmaterial für die Hofkapelle hinausgingen. Diese bilden die Grundlage für die heutigen reichen Bestände der Musikbibliothek. Neben Chorbuchmanuskripten, deren Sammlung unter Senfl begann und bei Lasso den Höhepunkt erreichte sowie Handschriften aus dem persönlichen Besitz der Herzöge und Kurfürsten, wurden seit Mitte des 19. Jahrhunderts systematisch die Bestände erweitert.⁷⁸ So befinden sich dort neben unzähligen wertvollsten Handschriften zahlreiche Nachlässe bedeutender Persönlichkeiten sowie Autographen von J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, u. a..

Ein erster Katalog (*Catalogus musicae practicae universalis bibliothecae regiae Monacensis*) der Musikdrucke und -handschriften stammt von 1828/29 und wurde von Michael Hauber angelegt. Er besteht aus zehn Bänden, die alphabetisch geordnet sind und einem sechsbändigen Standortkatalog (*Catalogus impressorum musicae practicae tam sacrae quam profanae* und *Catalogus codicum manuscriptorum musicae practicae tam sacrae quam profanae*) mit Notenincipits.⁷⁹

Julius Joseph Maier (1821-1889) wurde im Februar 1857 zum ersten „Konservator der musikalischen Werke der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek“.⁸⁰ Der Jurist Maier war Schüler von

⁷⁸ Siehe: C. Jahn, H. Leskien und U. Montag (Hrsg.): Bayerische Staatsbibliothek. Ein Selbstportrait, München 1997, S. 73f.

⁷⁹ K. Haller: Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen, München 1992, S. 157

⁸⁰ Ebda, S. 158.

Moritz Hauptmann in Leipzig von 1850 bis zu seiner Berufung in die Bibliothek, Lehrer für Kontrapunkt am Kgl. Konservatorium in München und Förderer von Rheinberger. Der Umfang der Musikhandschriften stieg zwischen 1850 und 1900 von ca. 600 auf 5000.

Maier leistete enorme Arbeit in der Katalogisierung der immer zahlreicher gewordenen Musikhandschriften und Musikdrucke. Er erstellte das Manuskript zu einem *Katalog der musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen*, dessen erster Teil 1879 im Druck erschien. Aus finanziellen Gründen musste er sich bei den darin enthaltenen Beschreibungen äußerst kurz fassen. Eine bereits vorbereitete Fortsetzung des Katalogs konnte aus denselben Gründen nicht mehr erscheinen. Maiers großem Interesse an Bach ist zudem ein ansehnlicher Bestand an Abschriften Bachscher Autographen, hauptsächlich aus der reichhaltigen Sammlung seines Freundes Franz Hauser zu verdanken. „Der publizierte erste Teil aber galt schon bald in Fachkreisen als vorbildlich. [...] Hundert Jahre hindurch blieb Maiers Katalog für den Musikforscher und den Bibliothekar ein unentbehrliches, erstaunlich zuverlässiges Informationsinstrument. Erst 1979 konnte eine völlige Neubearbeitung des inzwischen vermehrten Handschriftenbestands nach aktuellen Erkenntnissen der Forschung zu erscheinen beginnen.“⁸¹

F. J. Fétis schreibt über einen Besuch in der Musikabteilung der Staatsbibliothek:

„Meine Bewunderung für die äußeren Aspekte wurde jedoch schon bald von dem Staunen und dem Vergnügen übertroffen, das ich empfand, als ich dieser riesigen Sammlung von achthunderttausend Bänden und vieler wertvoller bibliophiler Stücke ansichtig wurde, die in perfekter Ordnung auf 72 Säle verteilt waren.“ Zur Musikabteilung bemerkt er, „dass sie eine der schönsten Sammlungen der ganzen Welt birgt.“⁸²

Diese Sammlung bot mit einem enormen Bestand an Quellenmaterial zur Alten Musik, zu großen Teilen Originalquellen, eine ideale Arbeitsgrundlage für die musikwissenschaftliche Forschung. Durch die immense Vorarbeit Maiers wurde dieser Bestand erst zur effektiven Nutzung vorbereitet, wie es dann, vor allem durch das junge Musikwissenschaftliche Institut unter Adolf Sandbergers Führung in intensiver Weise geschehen ist und reiche Früchte trug. (siehe dazu Punkt III.1.1). Zudem standen diese Kapazitäten ja auch den Münchner Komponisten, Dirigenten und ausführenden Musikern zur Benützung und Bearbeitung zur Verfügung.

⁸¹ R. Münster: Julius Joseph Maier und die Anfänge der Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach in München, in: Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, hrsg. v. NBGL, Tutzing 1990, S. 45.

⁸² Fétis in: *Revue et Gazette Musicale de Paris* No 46, 16. Jg., 18. Nov. 1849, zit. nach Übersetzung in: K. Haller: *Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen*, München 1992, S. 156.

2. Instrumentensammlungen in Münchner Museen: Bayerisches Nationalmuseum und Deutsches Museum

Mit der Errichtung der beiden großen Museen in München, dem *Bayerischen Nationalmuseum* (Gründung 1853) und dem *Deutschen Museum* (Gründung 1906) wurden gleichzeitig die ersten öffentlich zugänglichen, musealen Musikinstrumentensammlungen in München angelegt. In den Ausstellungskonzepten beider Museen waren die Instrumente von Anfang an vorgesehen.⁸³

Die Museen sind in der Ausrichtung ihrer Sammeltätigkeit unterschiedlich ausgerichtet.

Der Musikinstrumentensammlung im Deutschen Museum liegt ein Konzept Oskar Fleischers (1856-1933), des damaligen Leiters der Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, aus dem Jahr 1905 zugrunde. Im Deutschen Museum, einem „Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik“, wird vor allem Wert auf die Darstellung von Akustik, Mechanik und Technologie der Instrumente gelegt. Zwei Aspekte der Musikinstrumentenforschung stehen bei der Sammlung im Vordergrund: die Systematik nach Art der Tonerzeugung und die technische Entwicklung der Instrumente bis in die aktuelle Gegenwart. Das Hauptinteresse liegt natürlich beim Erwerb von Originalinstrumenten. Zur Erweiterung der Sammlung und Darstellung seltener Exemplare und deren Funktionsweise werden jedoch auch bewusst Kopien gekauft und explizit in Auftrag gegeben, welche sich auch zahlreich im Bestand finden. Der überwiegende Teil der Kopien alter Instrumente, vor allem derer des 16. bis 18. Jahrhunderts, wie sie auch für Aufführungen Alter Musik immer häufiger verwendet wurden, sind im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts angefertigt worden. Zur Verdeutlichung seien hier nur einige Beispiele genannt:

- Ein gebundenes Clavichord (Inv.-Nr. 1911-34947, Otto Marx, Köln 1911)
- ein Clavicytherium (Inv.-Nr. 1912-35852, ders., Köln 1912)
- ein Oktavvirginal (Inv.-Nr. 1912-34948, exakte Kopie eines Originals aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ders., Köln 1912)
- ein Cembalo (Inv.-Nr. 1909-18545, eine der ersten Kopien des Bachflügel Nr. 316 aus der Berliner Sammlung, Carl A. Pfeiffer, Stuttgart 1909)
- ein Cembalo (Inv.-Nr. 1988-84, „Bachklavier“, Karl Maendler, München 1925)

Im Bestand befinden sich weiterhin zahlreiche Kopien und Nachbildungen der Firma Neuner & Hornsteiner aus Mittenwald, darunter:

- eine Viola da Gamba (Inv.-Nr. 15207, 1908)
- ein Baryton (Inv.-Nr. 61622, eine exakte Kopie nach dem Instrument von J. A. Kämbel aus dem Bayerischen Nationalmuseum (Inv.-Nr. Mu 30), 1925)

⁸³ Siehe: F. Fuchs: Der Aufbau der technischen Akustik im Deutschen Museum, hrsg. v. H. Auer und E. Sörensen, München 1963 (Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums, 31. Jg. 1963, Heft 2), S. 5 und Wackernagel, Bettina: Musikinstrumente, in: Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005, hrsg. v. Renate Eikelmann und Ingolf Bauer, München 2006, S. 448.

- mehrere Nachbildungen von Pommern, Dulzianen oder Krummhörnern (alle zwischen 1910 und 1911)
- Nachbildungsversuche⁸⁴ von Fideln, Rotten, Crywths, einer Rebec oder einer Lira (alle bis auf eine Ausnahme (1973) zwischen 1908 und 1930).⁸⁵

Die historischen Instrumente werden also „nicht um ihrer selbst willen gesammelt und verwahrt“⁸⁶, sondern als Illustration einer technischen Entwicklungsgeschichte verstanden. Für den Sammlungsaufbau der Musikinstrumente auf der Museumsinsel entwarf Emanuel v. Seidl einen Saal im historisierenden Stil,⁸⁷ was genau genommen eigentlich der Museumsphilosophie, technischen Fortschritt zu zeigen, widerstrebt, aber natürlich in jeder Hinsicht der zeitgenössisch-architektonischen Mode und Ästhetik entspricht.

Ein großer Teil der Originale, Nachbauten oder Kopien der im Zuge der Alte-Musik-Bewegung wieder in Benutzung gekommenen Instrumentengattungen (Cembalo, Viola da Gamba, Baryton, Blockflöte usw.) wurde also in der Anfangszeit des wieder aufflammenden Interesses an der Wiederaufführung Alter Musik bis etwa 1930 erworben. Ausschlaggebend für die zahlreichen Anschaffungen dieser Nachbildungen in dieser Zeit war zum einen der damals schon länger aktuelle „Trend“ privater Sammler und Antiquitätenhändler diese Instrumente zu sammeln, wodurch diese wieder zahlreich ans Licht kamen und ein großer Markt dafür geschaffen wurde, zum Anderen, dass die Möglichkeit, Kopien und Nachbildungen dieser Instrumente zu erhalten überhaupt erst durch das Aufleben Alter Musik geschaffen wurde, da auch bei den Instrumentenbauern erst im Zuge dieser Zeit wieder Interesse an dem alten Instrumentarium aufkam – zudem bestand sogar oft eine Notwendigkeit zur Anfertigung von Nachbildungen, um den praktischen Bedarf zu decken.

Die Situation im Bayerischen Nationalmuseum zeigt sich in mancher Hinsicht etwas anders.

Da schon seit der Gründung 1853 auch Musikinstrumente im Museum vorhanden waren, gehört das BNM sicher zu den frühen Beispielen einer öffentlich zugänglichen Musikinstrumentensammlung, wie sie im Laufe des 19. Jh. als Teil der kultur- und naturgeschichtlichen, heimatkundlichen, künstlerischen und kunstgewerblichen, technischen, volks- und völkerkundlichen Sammlungen erst entstanden sind. Die Sammlung besteht zum überwiegenden Teil aus europäischen Musikinstrumenten des 16. bis 20. Jahrhunderts. Das Ziel war nie eine lückenlose Übersicht über die Geschichte der Musikinstrumente oder einen zeitlich begrenzten Abschnitt daraus zu erstellen,

⁸⁴ Diese Instrumente sind nicht als Rekonstruktionen anzusehen, da dies in fast allen Fällen aufgrund von fehlenden oder nur schlecht erhaltenen Fragmenten oder bloßen Abbildungen als Vorlage gar nicht möglich wäre. Sie sind als Versuche zur Veranschaulichung zu verstehen.

⁸⁵ Vgl. dazu: B. Wackernagel: Europäische Zupf- und Streichinstrumente, Hackbretter und Äolsharfen. Deutsches Museum München, Musikinstrumentensammlung, Katalog, Frankfurt a. Main 1997 und F. Fuchs 1963.

⁸⁶ H. Henkel: Besaitete Tasteninstrumente, Frankfurt 1994 (Fachbuchreihe das Musikinstrument, Bd. 57), S. 9.

⁸⁷ Siehe: S. Berdux: Musik, in: Deutsches Museum. Geniale Erfindungen und Meiserwerke, München 2003, S. 106.

sondern dem Gesamtkonzept entsprechend „alles dem Bayerischen Volke zunächst Eigenthümliche und aus der Geschichte des Landes Denkwürdige“⁸⁸ zu sammeln. Die Sammlung beinhaltet zwar wenige, aber durchaus wertvolle und seltene Stücke auch internationalen Ranges.

So ist die Sammlungsintention des BNM eine durchwegs andere als die des Deutschen Museums. Auch bei der Präsentation, die (bis 1939) ohne systematischen Zusammenhang aufgestellt war, stand die Gestaltung mit „schöner malerischer Wirkung“⁸⁹ im Vordergrund.

Das BNM konnte glücklicherweise von der ausgiebigen Sammelleidenschaft der Münchner Fürsten profitieren, indem wertvolle Instrumente der Hofsammlung und der Hofkapelle in den Besitz des BNM übergehen konnten. Zusätzlich wurden Stücke im Kunsthandel erworben.

Die Dokumentation der Sammlung war lange Zeit nur sehr unzureichend geführt worden. In einem Erhaltsvermerk von 1857 wurden einige Alt- und Tenor-Blockflöten als Klarinetten betitelt, eine Bass-Blockflöte als Fagott. Das zeigt, „wie gründlich die vom 16. bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts so bedeutende und weitverbreitete Instrumentengattung „Blockflöte“ im 19. Jahrhundert in Vergessenheit geraten war“.⁹⁰

Eine erste *Beschreibung der musikalischen Instrumente im National-Museum aufgestellt* existiert von Karl Emil v. Schafhäütl aus dem Jahr 1869 und enthält 111 laufende Nummern.⁹¹ Bis 1883 wurde die Sammlung um 90 Instrumente erweitert. 1883 erschien der Bestandskatalog von Karl August Bierdimpfl. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Instrumente zwar erfasst, aber nur sehr unzureichend beschrieben. Ab dem Katalog von Bierdimpfl ist eine eindeutige Identifizierung und Herkunft dokumentiert. Der Katalog von Bierdimpfl ist die erste derartige Publikation über eine im öffentlichen Besitz befindliche Musikinstrumentensammlung überhaupt.⁹² Zwischen 1883 und 1939 wuchs die Sammlung noch einmal um ein Drittel ihres Umfangs auf ca. 320 Objekte.

Interessant ist auch, dass zwischen 1885 und 1897 W. H. v. Riehl, der ja an Universität und Musikschule auch über Musikgeschichte las, Direktor des BNM war. Da sich aber im Rahmen dieser Arbeit keine besonderen Einflüsse seiner Direktorentätigkeit auf die Musikinstrumentensammlung aufzeigen ließen, sei dies nur erwähnt.

Diese beiden Instrumentensammlungen hatten mit Sicherheit eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf so manche Entwicklung in der Münchner Alte-Musik-Bewegung. Während das Deutsche Museum zwar eine interessante Anlaufstelle bezüglich der Instrumentenkunde darstellt,

⁸⁸ Beschreibung König Maximilians II. in: Rückert, Rainer: Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. 1, München 1982, S. 11, zit. nach B. Wackernagel 2006, S. 455.

⁸⁹ K. Pottgiesser: Die Sammlung der Musik-Instrumente im neuen bayerischen National-Museum. In: Allgemeine Musik-Zeitung, No. 1, Januar 1901, S. 6.

⁹⁰ B. Wackernagel 2006, S. 450.

⁹¹ K. E. v. Schafhäütl: Beschreibung der musikalischen Instrumente im National-Museum aufgestellt, München 21. August 1869, Original-Manuskript im BNM, Fachsammlung Musikinstrumente, Dok. Nr. 1493.

sich direkte Beziehungen dorthin aber praktisch nicht oder aufgrund ausstehender Auswertungen von Aktenmaterial vielleicht *noch* nicht direkt nachweisen lassen, lassen sich zum BNM Beziehungen herstellen und nachweisen, die für manche Entwicklungen äußerst folgenreich waren. So war eine kostbare und kunstvoll mit Schildpatt, Elfenbein, Ebenholz und Silber ausgeschmückte Gambe des Hamburger Instrumentenbauers Joachim Tielke von 1691, die 1781 mit dem Kurfürsten Karl Theodor von Mannheim nach München kam und 1857 in den Besitz des BNM überging, ein primärer Auslöser für Christian Döbereiner, sich wieder mit der Viola da Gamba und der Alten Musik zu beschäftigen. Er schreibt dazu:

„Im Jahre 1893/94 wurde dieses Kabinettstück meinem Violoncello-Lehrer an der damaligen kgl. Akademie der Tonkunst, Josef Werner, vorübergehend zu Studienzwecken zur Verfügung gestellt. Im Verlauf der Unterrichtszeit an der Akademie überließ Prof. Werner dieses Instrument mir einmal zu meiner Information. Cello-Meister Werner war allerdings vom Wert und der Geltung der Gambe als Tonwerkzeug keineswegs überzeugt, wogegen mich die Eigenart der Gambe und vor allem deren Klangfarbe fesselte.“⁹³

Zudem hat sich Döbereiner auch mit dem Baryton des BNM beschäftigt, das sich übergangs- und leihweise in der Musikinstrumentensammlung des Stadtmuseums befand.⁹⁴ Somit ist also die Sammlung des BNM eine ausschlaggebende Anregung für die Wiederbelebung der Alten Musik in München.

Die Zusammenarbeit des BNM mit anderen Institutionen war also, wie man am Verleih der Tielke-Gambe zu Studienzwecken sehen konnte⁹⁵, sehr unkompliziert. So lässt sich aufgrund eines Leihvertrags vom 24.11.1922 auch eine Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität dokumentieren, an das acht Instrumente verliehen wurden (siehe Punkt II.1.1). Der Bestand des BNM stellte also auch eine wichtige Quelle für die Musikwissenschaftliche Forschung dar, die anhand der vorhandenen Möglichkeit die Chance zur Durchführung diverser praktischer Aufführungsexperimente nutzen konnte. Aus naheliegenden Gründen darf man auch vermuten, dass sich Münchner Instrumentenbauer wie Hauser, Gerlach oder Maendler Anregungen und Informationen für ihre Kopierversuche in den Münchner Instrumentensammlungen holten. So spielten diese Sammlungen also im Zuge der Wiederbelebung der alten Musik eine über ihren historisch und systematisch dokumentarischen Charakter weit hinausreichende Rolle, die vor allem die Hinwendung und gleichzeitige Rückbesinnung auf das originale Instrumentarium fördert.

⁹² B. Wackernagel 2006, S. 454.

⁹³ C. Döbereiner: Jahre Alte Musik in München, 1955, S. 5.

⁹⁴ Siehe: Abbildung Döbereiners mit diesem Instrument in: C. Döbereiner 1955, Einlage zwischen S. 12 und 13.

⁹⁵ Wie es B. Edelmann bereits in seinem Beitrag (2005, S. 200) anmerkt, wäre heutzutage wohl undenkbar, dass ein derart kostbares Instrument für Wochen außer Haus gegeben würde!

3. Ausbildung an der Musikhochschule

Nach dem Wegfall der Musikausbildung in den bayerischen Klöstern durch die Säkularisation 1802/03 und den zahlreichen Gründungen von Singschulen im 19. Jahrhundert, die sich im Zuge des gerade entstehenden Bürgertums und der damit einhergehenden „Veröffentlichung“ des Konzertlebens ereigneten, entstand in München nach einigen, teils staatlich geförderten, teils privaten kleineren Unternehmungen⁹⁶ eine Musikschule, die nach dem Wunsch König Ludwigs I. von überregionaler Bedeutung sein sollte.⁹⁷ Das Konservatorium, das neben der vorrangigen Gesangsausbildung auch Harmonielehre, Kontrapunkt, Violine, Cello, Klavier, Orgel und Italienisch anbot, nahm am 1. November 1846 unter der Leitung des Opersängers Franz Hauser (1794-1870) seinen Lehrbetrieb auf, untergebracht im zweiten Stock des Odeons. Nach längeren Anlaufschwierigkeiten - bis 1853 gab es keinen festen Lehrplan – und vielen weiteren organisatorischen und koordinatorischen Defizite, die auch trotz diverser Lösungsversuche nicht zufriedenstellend beseitigt werden konnten, wurden die Tätigkeiten des Konservatoriums von König Ludwig II. am 31. Juli 1865 vorübergehend eingestellt. Ausschlaggebend dafür dürfte sicher auch das schlechte Arbeitsklima unter den Lehrkräften gewesen sein, das wohl maßgeblich durch Hauser ausgelöst wurde. Er wurde als pädagogisch unfähig beurteilt, seine „Grobheit und Rohheit übersteige alle Begriffe“. Deshalb wurde angemahnt, dass es „endlich einmal an der Zeit sein dürfte, diesen allgemein ghassten Mann zu entfernen“.⁹⁸ Er wurde gegen seinen Willen von König Ludwig II. am 24. September 1864 in den Ruhestand versetzt.

Unter Berücksichtigung der Pläne, die Richard Wagner im März 1865 in seinem *Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* formuliert hat⁹⁹, wurde im Oktober 1867 eine von Ludwig II. privat bezuschusste, königliche Musikschule eröffnet, die unter der Hofmusikintendanz stand und vom Wagner-Freund und dadurch zum Hofkapellmeister berufenen Hans von Bülow geleitet wurde. Sie bestand aus drei Abteilungen: Gesangs-, Instrumental- und Musiktheorieschule. Die Schule wurde am 1. Oktober 1874, um die königliche Kabinettskasse aufgrund der finanziellen Situation Ludwigs II. zu entlasten, der Hofmusikintendanz entzogen und zur staatlichen Institution umgewandelt, damit also dem

⁹⁶ z.B. die 1830 begründete und bis 1843 bestehende "Central-Singschule" des Hoftenoristen Franz Xaver Löhle (1792-1837) oder zwei auf die instrumentale Ausbildung spezialisierte "Musikalische Lehranstalten" der Hofmusiker Karl Mayer (von 1829 bis 1833 bestehend, gest. 1874) und Anton Moralt (1836 bis 1838). Siehe: R. Münster: Das Königliche Konservatorium für Musik 1846-1865, in: Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945, hrsg. v. Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 13.

⁹⁷ R. Münster 2005, S. 14.

⁹⁸ Ebda, S. 28f.

⁹⁹ Diese Pläne waren darauf ausgelegt, die Musikschule hauptsächlich auf eine Gesangsausbildung auszurichten, die den Ansprüchen seiner Bühnenwerke genügen sollte. Zudem war Wagner voller Hoffnung, seinen Opernzyklus *Ring des Nibelungen* in München uraufführen zu können.

Kultusministerium untergeordnet. Die Bezeichnung der Schule und das gesamte Lehrpersonal blieben gleich. Zusätzlich wurden eine Schule der allgemeinen Bildung und eine Schauspielschule angegliedert, die beide allerdings nur bis 1892 bestanden. Die Leitung teilten sich jetzt Franz Wüllner und J. G. Rheinberger. 1892 wurde der Musikschule von Prinzregent Luitpold der akademisch aufwertende Rang *Königliche Akademie der Tonkunst* verliehen. In den nächsten Jahrzehnten trug die Akademie einen maßgeblichen Teil zum Ruhm Münchens als Kunststadt bei. Nach dem Zusammenbruch des Unterrichtsbetriebs infolge des Ersten Weltkriegs und der Abwanderung einiger Musiker - Lehrer wie Schüler - nach Berlin (der in den 1920er Jahren konkurrenzlos führenden Kunst- und Kultur-Metropole des Deutschen Reichs), gelang es der zur *Staatlichen Akademie der Tonkunst* erhobenen Münchner Musikhochschule nach 1920 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs nicht mehr, an ihre Hochblüte der Vorkriegszeit anzuknüpfen.¹⁰⁰ Mitglieder des Direktoriums waren unter anderem: Felix Mottl (1904-1911), Eberhard Schwickerath (1912-1920) und Siegmund von Hausegger (1920-1934).

Die Verbindungen der Akademie der Tonkunst zur Alten Musik und ihrer Wiederbelebung waren von Anfang an sehr ausgeprägt und intensiv. Schon der erste Direktor Franz Hauser war trotz seines pädagogischen Unvermögens eine Person, die maßgebend für die Ausrichtung und konsequente Ausbildung am Konservatorium war. „Nur die klare und fesselnde Unterrichtsmethode Hausers ermöglichte es, dass die schwierigsten kontrapunktischen Chorsätze von [J.] Sebastian Bach in den Ensembleübungen der Gesangsklasse mit solcher Präzision ausgeführt wurden, wie es im Münchner Konservatorium der Fall war.“¹⁰¹ Hauser war einer der bedeutendsten Sammler von Bach Handschriften. Er besaß 18 Bach-Kantaten im Autograph sowie zahlreiche weitere Abschriften von dessen Vokal- und Instrumentalwerken. Diese Sammlung und sein davon angelegter Katalog wurden zur Grundlage für die Bach Gesamtausgabe, deren erste Bände Hausers Freund Moritz Hauptmann editierte.¹⁰² Somit war schon in gewisser Weise vorgezeichnet, welchen Stellenwert die Alte Musik, speziell J. S. Bach, am Münchner Konservatorium haben sollte.

„Für Organisten waren die Werke Bachs ohnehin unverzichtbar; Hans von Bülow setzte es nun durch, dass auch für den Klavierunterricht das Wohltemperierte Klavier die Grundlage abgab. [...] Klavierwerke von Bach sind daher in den Prüfungsordnungen vorgeschrieben“¹⁰³.

¹⁰⁰ Siehe Josef Focht: Hochschule für Musik und Theater, München, in: Historisches Lexikon Bayerns, URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44831> (02.05.2007), (zuletzt besucht am 1.10.2007).

¹⁰¹ E. Hanslick: Aus neuer und neuester Zeit, Berlin 1900, S. 265f.

¹⁰² Zur Bach-Sammlung von Hauser, siehe: Yoshitake Kobayashi: Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung, Diss. Göttingen 1973, oder: T. Seedorf: Art. Hauser, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 8, zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. v. Ludwig Finscher, Stuttgart 2002, Sp.880-881.

¹⁰³ B. Edelmann: Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874-1914, in: Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945, hrsg. v. Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 196.

Auch Eberhard Schwickerath, der ab 1912 als Professor für Chorleitung an der Akademie tätig war, hat auf die Frage, was ein Hochschulchor singen soll, nur die Antwort:

„In erster Linie Bach. Er gibt uns Stoff für Jahre. Vor allem ist es das Chorwerk aller Chorwerke, die H-Moll-Messe, die jeder Studierende einer Musikhochschule einmal gründlichst im Chor mitgeübt haben sollte. [...] Ist nach entsprechender Vorbereitung die Messe gründlich gearbeitet, so werden die Studierenden alles andere mehr oder weniger vom Blatt singen.“¹⁰⁴

Weiterhin empfiehlt er auch die Chorwerke Händels und selbstredend darf auch die Zeit vor Bach nicht übersehen werden, mit Werken der großen italienischen Meister, Sweelincks (1562-1621) oder Schütz' sowie kleinere A-cappella-Chöre, Motetten und Madrigale.¹⁰⁵

Auch Franz Wüllner, der als Nachfolger von Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867) Hofkapellmeister wurde und ebenfalls am Konservatorium unterrichtete (Klavier, Chor), machte sich in zweierlei Hinsicht um die Alte Musik am Konservatorium verdient. Einerseits ließ er das Orchester der Musikschule gelegentlich bei Konzerten mitwirken, die er mit der Vokalkapelle außerhalb der Kirchenmusik veranstaltete, so bei Händels Oratorium *Belzar* (April 1875) oder Ferdinand Hillers *Loreley* (April 1876). Andererseits hatte er mit seinen 1876 erschienenen *Chorübungen der Münchner Musikschule* eine jahrzehntelang gültige Grundlage für den Unterricht gelegt, die auf den Prinzipien der klassischen Vokalphonie aufgebaut ist. Die *Chorübungen* enthalten größtenteils Motetten und weltliche Chorstücke von Lasso, Palestrina oder anderen altitalienischen und altdeutschen Meistern, die für Wüllner durch die editorischen Vorarbeiten der Cäcilianer schon zur Weiterverarbeitung erschlossen bereitlagen.¹⁰⁶ Die gemeinsamen Konzerte mit Hoforchester und Vokalkapelle blieben weiterhin dadurch erhalten, dass die Hofkapellmeister-Nachfolge aus der Akademie gespeist wurde: erst durch Rheinberger, dann durch dessen Schüler Otto Hieber. Wüllners Engagement ist auch die Münchner Erstaufführung der *b-moll-Messe* von J. S. Bach zu verdanken, die er am 15. Mai 1874 mit 150 Chorschülern der Musikschule im Odeon aufführte.

Im Bereich der Instrumentalmusik wurde ebenfalls Alte Musik integriert, indem Prof. Berthold Kellermann Übungsabende mit Einleitung und Erläuterungen einführte, bei denen etwa am 5. Februar 1906 die *Entwicklung des Klavierspiels bis zum Beginne des 17. Jahrhunderts* an klingenden Beispielen von Adrian Willaert (1490-1562), Vincenzo Galilei, Giovanni Gabrieli (~1554–1612), Girolamo Frescobaldi (1520–1591), John Bull (~1562-1628) oder William Byrd (1540–1623) demonstriert wurde oder die *Entwicklung des Violinspiels vom Ende des 16. bis zum Beginne des Jahrhunderts*

¹⁰⁴ E. Schwickerath: Chorsingen an Musikhochschulen, in: Festschrift zum 50 Jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München 1874-1924, München 1924, S. 35.

¹⁰⁵ Ebda, S. 36.

¹⁰⁶ Siehe: B. Edelmann 2005, S. 197f.

an Hand von Klangbeispielen von Adriano Banchieri (1568-1634), Giovanni Gabrieli, Gregorio Allegri, Giovanni Legrenzi (1626-1690) und anderen aufgezeigt wurde.¹⁰⁷

Eine weitere Initiative zur Pflege Alter Musik war nach einem einzelnen Gambenkurs 1921 die Einführung des Lehrfaches *Alte Instrumente und alte Kammermusik* im Jahr 1922, das durch den Gambist Christian Döbereiner zustande kam und geleitet wurde.¹⁰⁸ Döbereiner war selbst Schüler der Akademie und zu dieser Zeit die führende Persönlichkeit in München, was die möglichst stilgetreue Aufführungspraxis Alter Musik anbelangt. Der Viola da Gamba-Kurs Döbereiners, der „an der Akademie der Tonkunst als erster Musikhochschule in Deutschland de facto Hauptfach“¹⁰⁹ wurde, regte dazu an, im darauf folgenden Schuljahr weitere Hauptfachkurse mit alten Instrumenten anzubieten: Einen Cembalo-Kurs übernahm Li Stadelmann (1900-vor 1993), einen Viola d’amore-Kurs Anton Huber (1888-1966) und einen Kurs für Oboe da caccia übernahm Karl Millé (1878-?). In diesen Kursen war nicht nur das Erlernen der Spieltechniken der bereits wieder „vergessenen“ Instrumente möglich, es wurde auch „das vielgestaltige Verzierungswesen in alter Musik, das eine Kunst für sich ist [...] [anhand einer] systematischen Pflege durch Einführung der Verzierungslehre als ‚Disziplin‘“¹¹⁰ gelehrt. Damit wurde konkret versucht nicht nur Alte Musik, sondern auch der Kenntnis über die historische Aufführungspraxis und das Bewusstsein für historische Treue zu vermitteln. Dieses Bewusstsein musste sich natürlich erst mit den ersten Versuchen einiger Vorreiter entwickeln und sich Anerkennung verschaffen; es war also bestimmt schon länger – wenn auch oft nur am Rande - vorhanden, wenn man bedenkt, dass sich Dozenten wie August Schmid-Lindner zum Beispiel seit 1910 in der Bach-Vereinigung um historische Treue bei der Aufführung bemühten¹¹¹ oder Eberhard Schwickerath sich dafür aussprach, dass bei der „Pflege älterer Musik [...] womöglich der Urtext zu benützen ist.“¹¹² Jetzt wurde diesen Bemühungen mit eigenen Unterrichtsfächern jedoch mehr Gewicht verliehen.

Ebenfalls bemerkenswert ist, dass fast alle führenden Münchner Musikwissenschaftler eine fundierte musikalische Vorbildung, meist in Form eines Kompositionsstudiums an der Akademie der Tonkunst, absolviert haben. So waren unter anderem Sandberger und Kroyer Schüler Rheinbergers, Einstein und Schmitz Schüler Anton Beer-Walbrunns (1864-1929), Gustav Friedrich Schmidt (1883-1941) Schüler von Hans Pfitzner (1859-1949) und Rudolf von Ficker Schüler von Ludwig Thuille

¹⁰⁷ B. Edelmann 2005, S. 199.

¹⁰⁸ Hierzu siehe auch Punkt 4.1. dieser Arbeit.

¹⁰⁹ K. J. Seidel: Zwischen Tradition, Aufbruch und Gleichschaltung: München und die Akademie der Tonkunst 1914 bis 1933, in: Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945, hrsg. v. Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 262.

¹¹⁰ C. Döbereiner: Zur Renaissance Alter Musik, Wunsiedel/Ofr. 1950, S. XIV.

¹¹¹ Vgl.: dazu auch A. Schmid-Lindner: Betrachtungen zur Pflege Alter Musik, in: Festschrift zum 50 Jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München 1874-1924, München 1924, S. 49-58.

¹¹² E. Schwickerath 1924, S. 36.

(1861-1907) und Walter Courvoisier (1875-1931). „Die Musikgeschichte – ursprünglich Teil eines ‚künstlerisch-wissenschaftlichen Gesamtlehrgangs‘ an der Königlichen Musikschule und nur gelegentlich in Vorlesungen an der Universität gelehrt – hat sich also an der Universität München zum selbstständigen Fach Musikwissenschaft gemausert.“¹¹³

Auch Heinrich Scherrer (1865–1937), einer der wichtigsten Protagonisten der Münchner Gitarristen- und vor allem Lautenliedbewegung studierte Flöte bei den Akademieprofessoren Rudolf Tillmetz (1847-1915), Klavier bei Friedrich Maria Prestele und Kompositions- und Harmonielehre bei Viktor Gluth (1852-1917).¹¹⁴

Somit lässt sich feststellen, dass die Akademie der Tonkunst schon zur Zeit der frühesten, aber noch vereinzelt Aufführungsversuche älterer Musik und damit weit vor dem eigentlichen Beginn einer wirklichen Bewegung zur Wiederbelebung Alter Musik in München einen zentralen Knoten- und Ausgangspunkt zur Bildung und Formung eines Interesses für Alte Musik darstellte. Da lange Zeit ausschließlich an der Akademie als einziger größerer und offizieller Institution eine gründliche Musikausbildung möglich war, entstand dort ein konzentrierter Sammelpunkt musikalisch begabter Talente. Aus der Akademie ist eine beträchtliche Anzahl namhafter Persönlichkeiten hervorgegangen, die sich aufgrund ihrer Erfahrungen dann nach dem Studium in verschiedener Weise auf zahlreichen Gebieten, ob als ausführende Musiker, Komponisten, Musikwissenschaftler und nicht selten dann auch selbst als Dozenten mit der Alten Musik beschäftigten und somit die Geschichte der Wiederbelebung Alter Musik nicht nur für München ganz entscheidend mitprägten.

4. Pflege und Aufführung von Konzert- und Kammermusik durch professionelle sowie semiprofessionelle Ensembles und Vereinigungen

4.1 Christian Döbereiner und die Deutsche Vereinigung für alte Musik

Die *Deutsche Vereinigung für alte Musik* (DVfaM) wurde 1905 von dem Juristen Dr. Ernst Bodenstein in München gegründet. Ihr Ziel war es, wie es der Gründer selbst formuliert:

„das Publikum mit den Schätzen der alten Musik – hauptsächlich des 17. und 18. Jahrhunderts – in ihrer originalen Gestalt bekannt und vertraut zu machen. Indem die Vereinigung dabei von dem Grundsatz ausgeht, dass man kein Instrument in seiner Klangfarbe durch ein anderes ersetzen kann, ohne den Intentionen des Componisten zuwiderzuhandeln, verwendet sie auch heute ungebräuchliche Klangwerkzeuge,

¹¹³ B. Edlmann 2005, S. 204.

¹¹⁴ Siehe: K. Huber: Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrenspiels um 1900. Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre, Augsburg 1995, S. 62.

wie Viola da gamba, Viola d'amore etc..., und benützt durchwegs die damals gebräuchlichen Tasteninstrumente, hauptsächlich also das Cembalo“.¹¹⁵

Diese Ankündigung wird eigentlich von der Vereinigung selbst wieder durch die Beschreibung in einer Reklame „Stilgemäße Aufführung von Werken des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in durchaus originalgetreuer Gestalt und angemessener [!] Verwendung alter Instrumente“¹¹⁶ entkräftet. Die Besetzung in der ersten Zeit bestand aus Johanna Bodenstein (Sopran), Herma Studeny (Violine), Elfriede Schunck (Cembalo), Ludwig Meister (Viola, Viola d'amore) und Christian Döbereiner (Violoncello, Viola da Gamba).¹¹⁷ Das benützte Instrumentarium setzte sich aus alten Instrumenten, die aber teilweise erheblich durch Umbauten in ihrem Originalitätsgrad beeinflusst waren (siehe dazu Punkt III.1.2.1) und neuen oder teilweise „stilechten Neukonstruktionen“ wie etwa Cembali des Münchner Klavierbauers Karl Maendler (1872-1958) zusammen.¹¹⁸ Das erste Konzert fand am 18. November 1905 im großen Saal der *Gesellschaft Museum* im Portia-Palais statt. Die Mitglieder spielten in alten Kostümen und auf alten Instrumenten. Dieses 1. Konzert fand großen Beifall.¹¹⁹ Nach vielen weiteren erfolgreichen Konzerten in ganz Deutschland (Augsburg, Freiburg i. Br., Berlin, Dresden, Leipzig, u. a.) und im benachbarten Ausland (z.B. Wien) entstand daraus zusätzlich ein *Münchner Orchester für alte Musik*. Dieses gab insgesamt selten und nur in München, aber ebenfalls in kleiner Originalbesetzung unter der Leitung von Akademieprofessor Bernhard Stavenhagen (1862-1914) die ersten Konzerte am 3. Dezember 1906, am 4. Januar sowie am 3. März 1907. Die *DVfaM* bestand bis zum Ersten Weltkrieg. Danach gab es zeitweilig einen *Verein zur Pflege alter Musik e. V.*, in dem weitestgehend dieselben Protagonisten aktiv waren.¹²⁰ Der in all diesen Gruppen äußerst engagierte, wenn nicht sogar oft federführende Gambist Christian Döbereiner (1874-1961) war wohl die herausragende Figur nicht nur dieser Ensembles. Er führte die Arbeit nach dem Ende der *DVfaM* nicht nur mit seinem eigenen *Döbereiner Trio* oder *Trio für Alte Musik* weiter, sondern betätigte sich auch in vielfältiger Weise selbst als Dirigent und Organisator von zahlreichen Veranstaltungen zur Alten Musik.

Döbereiner wurde auf die Gambe in seinem Cellostudium durch seinen Lehrer Prof. Josef Werner (1837-1922) aufmerksam, der ein Instrument von Joachim Tielke (1660-1730) aus dem Bayerischen

¹¹⁵ Programmzettel zu einem Konzert am 3.12.1906 (im Nachlass Döbereiner. Der hier benützte Teil des Nachlasses befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften und alte Drucke in München, Signatur: Ana 344).

¹¹⁶ Reklame, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 37. Jg., Nr. 49, Leipzig 1906.

¹¹⁷ E. Schmitz: Die „Deutsche Vereinigung für alte Musik“, in *Musikalisches Wochenblatt*, 37. Jg., Nr. 49, Leipzig 1906, S. 907. Bei demselben Autor sind in dem Artikel: Die „Deutsche Vereinigung für alte Musik“ in München, in: *Signale für die musikalische Welt*, 63. Jg., Leipzig 1905, S. 1298 noch die weiteren Namen: Emilie Frey und Marie von Stubenrauch zu lesen.

¹¹⁸ Vgl.: C. Döbereiner 1955, S. 7.

¹¹⁹ Vgl.: E. Schmitz 1905, S. 1298-1301.

¹²⁰ Vgl.: D. Gutknecht 1997, S. 210.

Nationalmuseum zu Studienzwecken mit in den Unterricht an der Kgl. Akademie der Tonkunst brachte.

Durch Döbereiners Mitwirken bei der ersten ungekürzten Aufführung der *Matthäus-Passion* von J. S. Bach durch Felix Mottl (1856-1911) wird am Palmsonntag, den 24. März 1907 die Gambe „zum ersten Mal seit Bachs Zeit“¹²¹ in der „Aria per Viola da Gamba e Basso“ *Komm süßes Kreuz* sowie im Tenor-Recitativ *Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille* wieder verwendet. Neben der Viola da Gamba kamen noch weitere alte Instrumente zum Einsatz: Oboe da caccia (Josef Schunck und Michael Uffinger), Oboe d'amore (Karl Millé) und Flauto (Heinrich Scherrer).¹²² Mottl musizierte das Werk „mit der durchaus moderaten Besetzung von 76 Instrumentalisten“¹²³ und sagte sich damit wohl von den „auf völligem Irrthum beruhende[n] Bearbeitung[en]“¹²⁴ Alter Musik mit den kaum mehr zu überbietenden Klangdimensionen eines Wagnerisch anmutenden Orchesterapparats los, die er ja lange selbst vertrat. Dies bestätigte auch Kroyer: „Jedenfalls haben die Passionsaufführungen unter Mottls Direktion gezeigt, dass man ernstlich den musikwissenschaftlichen Forderungen nachzukommen trachtet.“¹²⁵

Weitere Ereignisse dieses Ranges dürften Döbereiners Aufführungen der *Brandenburgischen Konzerte* von Bach gewesen sein, die er in München nach einigen Einzelaufführungen ab 1924 acht Mal als Zyklus und in der Originalbesetzung (u.a. mit Trompete im zweiten Konzert) durchführte. Diese sind ebenso wie das von ihm in Originalbesetzung aufgeführte *Konzert in C-Dur für zwei und drei Cembali* und das *Konzert in a-moll für vier Cembali* J. S. Bachs nach seinen Aussagen „zum erstenmal seit Bachs Zeiten in der Klangvorstellung seines Schöpfers wiedergegeben“¹²⁶ worden. Ebenfalls zum ersten Mal führte er 1917 Antonio Vivaldis (1678-1741) *Concert für vier Violinen (Concerto grosso op. 3*

¹²¹ C. Döbereiner 1955, S. 9.

¹²² Siehe: Programm im Nachlass Döbereiner. Auf dem Programmzettel wird nur die Bezeichnung *Flauto* aufgeführt. Scherrer widmete sich zwar zu diesem Zeitpunkt schon seit Jahren auch dem Blockflötenspiel, hauptsächlich im Ensemble der Bogenhauser Künstler-Kapelle (siehe Punkt II. 6 dieser Arbeit). Da aber keine Hinweise für eine Aufführung mit Blockflöten zu finden sind, ist davon auszugehen, dass die Aufführung ohne Blockflöten stattfand und demnach hier eine *Flauto traverso*, also eine Querflöte gemeint ist. Im Satz 19 der *Matthäuspassion*, im Tenorrezitativ *O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz* in f-Moll, sind zwei *Flauti dolci* vorgeschrieben. Bei einer Verwendung von Blockflöten kann man wohl in Anbetracht dieser außergewöhnlichen Praxis zu der Zeit annehmen, dass eine eindeutige Ankündigung oder zumindest eine Erwähnung zu finden wäre.

¹²³ K. P. Richter: Das Werk im Banne seiner Aufführungsgeschichte J. S. Bach in München, in: Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, hrsg. v. NBGL, Tutzing 1990, S. 62.

¹²⁴ Handschriftliche Notiz F. Mottls auf dem Umschlag einer gedruckten Version seiner Bearbeitung der Bach-Kantate BWV 6. Auf der Titelseite des handschriftlichen Exemplars vermerkt er: „schlecht“ (beide befinden sich in seinem Nachlass in der Bayerischen Staatsbibliothek), zit. nach K. P. Richter: Felix Mottls Bearbeitung der Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, BWV 6, von J. S. Bach und ihre Aufführungsgeschichte, in: Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum, hrsg. v. H. J. Schulze und C. Wolff, Regensburg 1991, S. 106.

¹²⁵ Allgemeine Zeitung, No. 144, 27. März 1907 (im Nachlass Döbereiner).

¹²⁶ C. Döbereiner 1955, S. 10.

Nr. 10 in b-moll) und im Anschluss die Bearbeitung Bachs für vier Cembali in Originalgestalt auf.¹²⁷ Diese Werke kamen auch alle auf dem im Jahre 1925 von ihm veranstalteten und geleiteten *Ersten Münchener Bachfest*¹²⁸ ebenso zu Gehör wie die Premiere der Wiederaufführung des *Actus tragicus* von J. S. Bach mit zwei Blockflöten. Dieses Bachfest 1925 war allein Döbereiners Werk; es war keine offizielle Veranstaltung der NBGL. Zwei Jahre später (1927) wurde dann auf seine Initiative hin das *15. deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft* offiziell in München abgehalten. Während das erste Fest 1925 ausschließlich der historischen Aufführungspraxis gewidmet war, wurde diese beim zweiten 1927 den zeitgenössischen Aufführungen gegenübergestellt.¹²⁹

Döbereiner wirkte auch als Cembalist bei der Aufführung von Händels Oratorium *Israel in Ägypten* durch die *Konzertgesellschaft für Chorgesang* am 1. April 1925 unter Hanns Rohr¹³⁰ (1885-1942) oder 1936 erstmals als Barytonspieler in Joseph Haydns Divertimento No. 113 für Baryton, Viola und Cello.¹³¹ Christian Döbereiner war wohl auch der Erste, der neben der Viola da Gamba das Baryton wieder bei Aufführungen Alter Musik zum Einsatz brachte. Außerdem betätigte er sich als Herausgeber von Alter Musik, als Verfasser von Literatur zur Aufführungspraxis und gab eine Cello- und Gambenschule heraus.

Eine weitere oben bereits dargelegte Besonderheit ist, dass Döbereiner mit der von ihm initiierten Einführung eines Studienganges für „Alte Instrumente und alte Kammermusik“ an der Akademie der Tonkunst im Jahre 1921/22 einer der ersten Dozenten an einer deutschen Hochschule war, der Alte Musik unterrichtete.¹³²

Christian Döbereiner kann mit Sicherheit als einer der engagiertesten Protagonisten nicht nur der Münchner Szene um die Alte Musik gesehen werden. Sein sehr frühes, gehaltvolles Wirken auf

¹²⁷ Eine Aufführung, bei der wirklich vier Cembali zum Einsatz kamen, gab es erst 1922 durch die Hilfe des Instrumentenbauers Karl Maendler. Bei dem ersten Konzert 1917 wurden Konzertflügel verwendet, da in München nicht so viele Instrumente zur Verfügung standen! Die vier Cembalistinnen 1922 waren: Elfriede Schunck, Li Stadelmann, Gabriele von Lottner und Julia Menz. Vgl.: C. Döbereiner 1955, S. 10.

¹²⁸ Siehe: Fest- und Programmbuch des Bach-Fest in München vom 19. mit 21. September 1925 als Gedenkfeier des 175. Todestages des Meisters, München 1925.

¹²⁹ Siehe: Ebda. sowie Fest- und Programmbuch: Fünfzehntes Deutsches Bachfest München vom 28. bis 31. Mai 1927, hrsg. v. der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1927.

¹³⁰ Siehe: Programm im Anhang.

¹³¹ In diesem Konzert spielte Döbereiner nach eigenen Angaben (Vgl.: C. Döbereiner 1955, S. 13) eine von dem Münchner Instrumentenbauer Ferdinand Jaura (1892-1976) angefertigte Kopie eines Barytons (1667) von Jacobus Stainer (~1617-1683). Dieses Instrument (MI 7) ist laut Auskunft des Bayerischen Nationalmuseums ein anonymes Baryton mit einem falschen Steiner-Zettel. José Vázquez behauptet, dass das von Döbereiner verwendete Instrument zwar eine 1934 angefertigte Kopie von Jaura sei, die Vorlage aber nicht Stainers Instrument, sondern ein Instrument aus dem Jahre 1782 von Simon Schödler (~1730-1793) aus Passau war. Vgl. auch Vázquez, José: Die Vázquez-Sammlung historischer Saiteninstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts, Winterthur 2000. Josef Focht hingegen versicherte mir, dass es sich bei dem von Döbereiner verwendeten Instrument um eine Kopie Jauras von einem im Bayerischen Nationalmuseum in München befindlichen Instrument von Johann Andreas Kämbel (1699-1781) handelt. Die Jaura-Kopie befindet sich im Stadtmuseum München.

¹³² C. Döbereiner 1955, S. 9f.

diesem Gebiet ist – trotz einiger Unzulänglichkeiten und Widersprüche – von enormem Wert für die Forschung zur Aufführungspraxis Alter Musik, da die Aufführungsversuche mit originalen Instrumenten zu dieser Zeit eine absolute Seltenheit darstellten. Deshalb muss man auch wertschätzen, dass bei Döbereiner dieses Interesse definitiv vorhanden war, im Gegensatz zu vielen anderen Gruppen, wie etwa der Pariser *Société des Instruments anciens Casadesus*, bei der oft die Kuriosität und Exotik der alten Instrumente eine größere Rolle spielte, als das Interesse an den damit geschaffenen Möglichkeiten eines Rekonstruktionsversuchs Alter Musik.

4.2 Münchner Bach-Vereinigung und Münchner Bachverein

1910 gründete der Komponist und Theorielehrer Alfred Stern die *Münchner Bach-Vereinigung*. Diese charakterisierte sich hauptsächlich als Kammerchor, teilweise aber auch als Vokalquartett, dessen vorrangige Bestrebung die Aufführung von Bach-Kantaten sowohl in Konzertsälen, aber auch in sakralen Räumen wie der Lukas- oder der Markuskirche waren. Als Dirigenten wirkten zunächst der Gründer selbst und August Schmid-Lindner (1870-1959). Ab 1917 löste sich die *Münchner Bach-Vereinigung* auf und, daraus hervorgehend wurde der *Münchner Bachverein* gegründet. Damit übernahm der Thuille- und Reger-Schüler Ludwig Landshoff bis 1928 für mehr als 10 Jahre die Leitung. Schmid-Lindner betätigte sich weiterhin als Herausgeber, Interpret und Dirigent für die Alte Musik. „Zwischen 1922 und 1924 leitete er die sonntäglichen, von großem Publikumszulauf begleiteten ‚Historischen Morgenkonzerte‘ im Volkstheater mit Instrumentalisten aus den Münchner Orchestern, bei denen auch zahlreiche Akademielehrer engagiert waren.“¹³³

Schon von Beginn an wurde im Bachverein unter Schmid-Lindner Wert auf eine kleinere Besetzung gelegt. Seine Einstellung dazu wird in einem späteren Aufsatz deutlich:

„Der alten Musik ist die grobe Anhäufung von Ton fremd, sie steht der schlanken Linienführung der Bachschen Kunst im Wege [...]. Wer einmal eine Kantate mit wenigen, aber geschulten Stimmen und kammermusikmäßiger kleiner Orchesterbesetzung <freilich auch in einem entsprechend kleinen Raum> zu hören bekommt, dem wird sich erst der ganze Reiz dieser Kunst erschließen.“¹³⁴

1917 begann mit Landshoff eine neue Phase des Bachvereins und damit auch einer noch intensiveren Bemühung um eine historische Aufführungspraxis. Er trat für die Abwendung vom „inflatierten Orchester und dem Massenchor der vergangenen Epoche“¹³⁵ hin zum Kammerorchester und zur kleinen Chorbesetzung ein. Nach Einstein hätte man kaum jemand

¹³³ K. J. Seidel: Zwischen Tradition, Aufbruch und Gleichschaltung: München und die Akademie der Tonkunst 1914 bis 1933, in: Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945, hrsg. v. Stephan Schmitt, Schneider, Tutzing 2005, S. 269.

¹³⁴ A. Schmid-Lindner: Betrachtungen zur Pflege Alter Musik, in: Festschrift zum 50 Jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München 1874-1924, München 1924, S. 55f.

¹³⁵ L. Landshoff: Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke, in: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, hrsg. v. NBGL, Tutzing 1990, S. 108.

Besseren für die Leitung des Ensembles finden können. Er ist der Meinung, dass: „[h]is performances were without the slightest stylistic error.“¹³⁶. Nach der Periode der *Bach-Vereinigung*, in der unter Schmid-Lindner u. a. fünf vom Cembalo aus geleitete Kantatenkonzerte¹³⁷ oder die „Matthäus-Passion von Bach in kleiner Chor- und Orchesterbesetzung [...] [nach den] Intentionen J. S. Bachs in vorbildlicher Weise erfüllt wurden“¹³⁸, wurden beim ersten Konzert unter Landshoff am 16. November 1917 drei Kantaten von Bach, u.a. die Kantate 149 *Man singet mit Freuden* gespielt und „wohl zum ersten Male für München zum Leben erweckt“¹³⁹. Ein weiterer Höhepunkt war die Teilnahme am 15. *Bachfest der Neuen Bachgesellschaft* in München vom 28.-31. Mai 1927. Dort kamen vom Bachverein in Zusammenarbeit mit dem Orchester des Konzertvereins unter Leitung von Landshoff am 28. Mai 1927 das Choralvorspiel *Vater unser im Himmelreich*, die Kantate No. 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, die Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* und das Magnificat von J. S. Bach zur Aufführung.

Der von Landshoff auf diesem Fest gehaltene Vortrag über die Aufführungspraxis Bach'scher Chorwerke stellt mit seinen Überlegungen zu Besetzungs- und Lautstärkeverhältnissen im Aufführungsapparat einen wichtigen Meilenstein in der Bachforschung bei der Suche nach Lösungen von aufführungspraktischen Problemen dar. Auch seine editorischen Tätigkeiten kennzeichnen ihn als wichtigen Bachforscher, der sich neben J. S. Bach auch sehr viel mit dessen Söhnen Johann Christian und Carl Phillip Emanuel auseinandersetzte. Neben einigen Werken der Söhne sowie weiteren Veröffentlichungen zur italienischen Instrumental- und Vokalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (z.B. die Sammlung *Alte Meister des Bel Canto* in 5 Bänden) gab Landshoff „Urtextausgaben“ von Klavierwerken J. S. Bachs heraus, die als neue Stufe in der Editions-geschichte betrachtet werden können, da hier „erstmalig die Quellenkritik synoptisch zu einer gewissermaßen intentionalen Letztfassung des Notentextes für eine „Praktische“ Ausgabe genutzt“¹⁴⁰ wird.

Nach dem Ausscheiden Landshoffs 1928 übernimmt Karl Marx (1897-1985) bis 1939 die Chorleitung des Münchner Bachvereins. Zwischenzeitlich fungierte auch Carl Orff als Dirigent (1932-33).

¹³⁶ A. Einstein: In Memoriam: Ludwig Landshoff, in: *The Musical Quarterly* No. 28, April 1942, S. 242.

¹³⁷ Vgl. K. Dörmüller 1990, S. 12.

¹³⁸ C. Döbereiner: *Zur Renaissance Alter Musik*, Dt. Musikhiliteratur-Verlag, Berlin-Halensee; Wunsiedel/Ofr.1950, S. X.

¹³⁹ A. Einstein in einer Besprechung vom 28.11.1917, zit. nach K. Dörmüller 1990, S. 5.

¹⁴⁰ K. P. Richter 1990, S. 64.

4.3 Kaim-Orchester / Münchner Philharmoniker

Eine weitere Institution, die unter anderem die Aufführung Alter Musik auf dem Programm stehen hatte, sind die *Münchner Philharmoniker* bzw. deren Vorgängerorchester, der *Konzertverein* und das Ursprungsensemble *Kaim-Orchester*.

Ursprünglich gründete der Musikliebhaber und Sohn eines Klavierfabrikanten aus Kirchheim/Teck bei Stuttgart Franz Kaim (1856-1935) ein Orchester, um seine in München im Odeon veranstalteten Solistenabende namens *Kaim-Konzerte*, durch eine Begleitung von Instrumentalisten etwas interessanter werden zu lassen. Natürlich waren diese Konzerte auch als Eigenwerbung für die Instrumente aus dem väterlichen Betrieb gedacht.

Dieses aus 80 Musikern bestehende Orchester konzertierte in seiner ersten Saison 1893/94 unter dem an das berühmte Berliner Vorbild angelehnten Namen *Münchner Philharmonisches Orchester* und war durchaus auch als Ergänzung zum „durch Operndienst vollauf beschäftigten Theaterorchester“¹⁴¹ gedacht. Erster Dirigent war bis 1894/95 Hans Winderstein (1856-1925). Schon in der zweiten Saison wurde das Orchester aufgrund einer Verwechslung mit den Nürnberger Philharmonikern in *Kaim-Orchester* umbenannt. Das Programm des Orchesters „soll[te] überwiegend Novitäten bringen, ohne dass an den mustergültigen älteren Orchesterwerken immer scheu vorüber gegangen würde.“¹⁴² Das Orchester machte sich mit Hilfe der namhaften Künstler¹⁴³, die es begleitete und der ebenso namhaften festen sowie zahlreichen Gastdirigenten¹⁴⁴ schnell einen äußerst guten Ruf und wurde zu einem festen Bestandteil des Münchner Konzertlebens. Dadurch wurde mit der Zeit ein eigener Konzertsaal notwendig, den die Familie Kaim 1895 mangels fehlender Unterstützung von öffentlicher Seite bei der Suche nach einer festen Bleibe für das Orchester auf eigene Kosten bauen ließ. Der *Kaim-Saal* (Münchner Tonhalle) wurde somit und war bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg eine nicht mehr wegzudenkende Stätte für musikalischen Hochgenuss.

Nach einer Krise, die 1908 unter anderem aus finanziellen Gründen zur Auflösung des Orchesters und des 1895 hinzugekommenen *Kaim-Chors* führte, wurde das Orchester im selben Jahr neu

¹⁴¹ F. Kaim in: O. Mayer: *Werden und Wirken der Münchner und des Konzertverein München E. V.*, hrsg. v. Konzertverein München e. V., München 1934, S. 7

¹⁴² F. Kaim in: *Allgemeine Zeitung München* vom 28. September 1893, zit. nach A. Ott 1985, S. 44f.

¹⁴³ Solisten waren unter anderem Sophie Menter (Piano), Bernhard Stavenhagen (1846-1918, Piano), Hugo Becker (1863-1941, Cello), Karl Halir (1859-1909, Violine), Selma Nicklass-Kemper (1850-1925, Sopran), oder Julius Klengel (1859-1933, Cello) um nur einige Beispiele zu geben. Vgl.: A. Ott: *Chronik des Orchesters bis zum Jahre 1938*, in: Schmoll gen. Eisenwerth 1985, S. 43-82.

¹⁴⁴ Bis 1938 wirkten neben den weiteren festen Dirigenten wie Hermann Zumpe (1850-1903), Ferdinand Löwe (1865-1925), Felix von Weingartner (1863-1942), Georg Schnéevoigt (1872-1947), Hans Pfitzner und Sigmund von Hausegger (1872-1948) Gastdirigenten wie: Max Reger (1873-1916), Bernhard Stavenhagen, Wilhelm Furtwängler (1886-1954), Felix Mottl (1856-1911), Richard Strauss (1864-1949) oder Gustav Mahler (1860-1911). Siehe: Gabriele E. Meyer: *Dirigenten/Ur- und Erstaufführungen der Münchner Philharmoniker 1893-1973*, in: Schmoll gen. Eisenwerth 1985, S. 431-446.

formiert und trat als *Konzertverein* eine neue glänzende Zukunft an. Im Zuge dieser Reformen wurde auch das Chorwesen neu konstituiert. Der schon seit der Gründung des Kaim-Orchesters 1893 an einer Mitwirkung interessierte *Porges'sche Chorverein* (gegr. 1887) ergriff die Chance und gründete zusammen mit dem neuen *Konzertvereins-Chor* 1907 die *Konzert-Gesellschaft für Chorgesang*, die als größter Chor Münchens mit dem Konzertvereins-Orchester zahlreiche bedeutende Chorwerke aufführte. Das Orchester war seit 1898 ebenfalls höchst erfolgreich im Ausland unterwegs, wurde zur festen Bruckner-Pflegestätte, fungierte als Gastgeber zahlreicher renommierter Dirigenten und Komponisten, die ihre eigenen Werke selbst spielten oder dirigierten und bestritt zahlreiche Uraufführungen, vor allem von Werken Gustav Mahlers (Symphonien Nr. 4 G-Dur und Nr. 8 Es-Dur, *Das Lied von der Erde*), aber auch vieler anderer. Hinzu kamen viele deutsche oder Münchner Erstaufführungen. Die Bezeichnung *Münchner Philharmoniker* taucht erstmals auf dem Programm des Volks-Symphonie-Konzertes am 19. Oktober 1928 auf.

Im Programm der Philharmoniker, alias *Kaim-Orchester* oder *Konzertverein*, meist in Zusammenarbeit mit *Kaim-Chor* oder der späteren *Konzertgesellschaft für Chorgesang*, fanden sich neben den oben genannten „Novitäten“ immer wieder Punkte mit Alter Musik: zum einen durch Werke von Komponisten des 16.-18. Jahrhunderts, oft aber in Bearbeitungen und zeitgenössisch groß orchestrierten Aufführungen realisiert. Zum anderen wurde „alte Musik“ in Form von Neukompositionen im alten Stil gespielt, etwa Max Regers (1873-1916) *Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller* op. 100 (Konzertsaison 1911/12), sein *Konzert im alten Stil* op. 123 (KS 1912), Joseph Haas' (1879-1960) *Variationensuite über ein altes Rokoko-Thema* (KS 1925), Max Ettingers (1874–1951) *Alt Englische Suite* nach Meistern des 17. Jahrhunderts für großes Orchester (KS 1932) und viele andere vergleichbare Werke.¹⁴⁵ Schon auf dem großen Fest zur Einweihung der Tonhalle wurde am 19. Oktober 1895 unter Hermann Zumpe der *Messias* von G. F. Händel in einer Bearbeitung von Robert Franz gespielt. Es fanden sich auch in den folgenden Jahren viele weitere Werke aus dem Bereich der Alten Musik auf dem Programm, so zum Beispiel:

Die *Johannes-Passion* von J. S. Bach (7. März 1910, Tonhalle), Wilhelm Fridemann Bach Gedächtnisfeier mit etlichen seiner Werke und dem *Concerto grosso*, op. 3, Nr. 11 von A. Vivaldi (20. November 1910, Tonhalle) oder die *Matthäuspassion* von J. S. Bach (21. März 1913, Odeon). Die *Konzertgesellschaft für Chorgesang* führte am 19. November 1920 unter Eberhard Schwickerath (1856-1940) mit *Geistliche Chöre und Madrigale aus der Blütezeit des A-capella-Gesangs* im Odeon sogar Musik des 16. und 17. Jahrhunderts auf. Geboten wurden Werke von J. Arcadelt, G. P. da Palestrina, L. Marenzio (~1553-1599), O. Vecchi (1550–1605), J. Dowland (1563–1626), T. Morley (~1557-1602) u. a.. Mit der Zeit wurden immer häufiger Konzerte mit Alter Musik unter Beteiligung von Solisten an alten Instrumenten gespielt. Am 15. Januar 1925 wurde mit Christian Döbereiner (Viola da

¹⁴⁵ Siehe: Gabriele E. Meyer 1985, S. 431-446.

Gamba), Gabriele v. Lottner (Cembalo) und Karl Rittner (Bach-Trompete) *Eine heitere Abendmusik bei Friedrich dem Großen* im Odeon aufgeführt. Am 21. März 1928 kam zum zweiten Mal überhaupt nach der ersten Aufführung Karl Straubes in Leipzig *Die Kunst der Fuge* von J. S. Bach unter Beteiligung von Li Stadelmann und Anna Speckner an den Cembali im Odeon zu Gehör. Eine weitere Veranstaltung dieser Art war die Aufführung von *Israel in Ägypten* von G. F. Händel am 2. April 1925 im Odeon, bei der C. Döbereiner am Cembalo mitwirkte.¹⁴⁶

Interessant ist auch die Tatsache, dass das Kaim-Orchester ab 1905 die „planmäßige Einführung von Orchestermusik aus dem 18. Jahrhundert in stilgetreuer Besetzung und Ausführung in seinen ‚Volks-Symphonie-Konzerten‘“¹⁴⁷ startete. Orchestermusik aus dieser Zeit war zwar in München damals schon länger auf den Programmen. Die Vorbilder dafür sind eindeutig bei den *historischen Konzerten* zu suchen, die es ja schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts überall in Deutschland gab. Aber die Ankündigung „in stilgetreuer Besetzung“ lässt doch ein Bestreben erkennen, das zu der Zeit noch sehr wenige Veranstaltungen vorwies. Damit wurden die Aufführungstraditionen der spätromantischen Riesenorchester, die in München ja vor allem auch durch Wagner zur Tradition wurden, offen kritisiert, zumindest für die Aufführung älterer Musik. Die Berliner Zeitschrift „Die Musik“ berichtet im Februar 1906:

„Daß die Renaissance Bewegung auch in München Boden gefasst hat, zeigt die wachsende Häufigkeit ‚retrospektiver Konzerte‘. Wird auch Bach von unseren großen Orchestern alten Traditionen gemäß immer noch tapfer verballhornt, so haben wir doch schon eine Reihe historischer Tonschöpfungen in originalen Besetzungen mit Cembalo, Viola d’Amour, Gambe, reduziertem Orchester usw. gehört.“¹⁴⁸

Im ersten der so genannten *retrospektiven Konzerte*¹⁴⁹ am 30. Dezember 1905 stand Carl Philipp Emanuel Bachs *Symphonie Nr. 3*, das *Concerto grosso F-Dur* von Georg Friedrich Händel und die *Serenade Nr. 6* für zwei kleine Orchester und Pauken von Wolfgang Amadeus Mozart auf dem Programm, im zweiten, am 28. Februar 1906, die *Symphonie D-Dur* von Johann Stamitz, Evaristo Felice Dall’Abaco’s *Concerto da chiesa in a-moll*, das *Flötenkonzert Nr. 1 G-Dur* von Friedrich dem Großen, die *Maurische Trauermusik* von W. A. Mozart sowie eine *Symphonie in c-Moll* von Joseph Haydn. Die Leitung hatte beide Male Gustav Drechsel und in beiden Konzerten wirkte ein Cembalo mit.¹⁵⁰

Es ist bemerkenswert, dass die retrospektiven Konzerte in den Rahmen der *Volks-Symphonie-Konzerte* eingebunden und somit bewusst nicht für einen ausgewählten Spezialistenkreis gedacht waren. Diese Konzerte wurden ab 1898 wöchentlich veranstaltet und boten

¹⁴⁶ Programme siehe Anhang.

¹⁴⁷ NZM, 73. Jg., No. 50, 6. Dezember 1905, S. 1038.

¹⁴⁸ T. Kroyer: Konzert-Kritik München, in: Die Musik, V. Jg., 1905/1906, Heft 9, erstes Februar Heft, S. 206.

¹⁴⁹ NZM, 73. Jg. No. 9, 28. Februar 1906, S. 212.

¹⁵⁰ Siehe: K. P. Richter 1985, S. 144.

„fast die einzige Gelegenheit, die Schöpfungen unserer großen Tondichter zu niedrigen Eintrittspreisen (30 Pfg.) zu hören; sie haben vielen, denen sonst trotz ihres Kunsthungers der Zutritt zum Konzertsaal infolge der hohen Eintrittspreise selten, oder nie möglich war die Kenntnis dieser Werke erst vermittelt“¹⁵¹.

Sie waren also ausdrücklich auch als „gemeinnützige und volksbildnerische“¹⁵² Aufgabe gedacht. Wenn man bedenkt, dass diese Konzerte von jeder Bevölkerungsschicht besucht wurden und immer restlos ausverkauft - wenn nicht sogar überbesucht – waren, zeigt das, dass die Alte Musik generell, aber eben auch in kleinerer Besetzung durchaus ein empfangsbereites und interessiertes Publikum hatte, vor allem auch unter den „Nichtkennern“.

Die Verbindungen der Philharmoniker verzweigten sich weit in die Münchner Musikwelt. Es wirkten sowohl viele Musiker der Philharmoniker bei Veranstaltungen anderer Institutionen, wie etwa der *Münchner Bach-Vereinigung* unter Schmid-Lindner mit.¹⁵³ Umgekehrt konzertierten bei den Philharmonikern, wie sich oben gezeigt hat, bei den Aufführungen alter Musik zahlreiche Solisten, die eigentlich in anderen Ensembles aktiv waren, wie z.B. Elisabeth Frey, Elfriede Schunck, Li Stadelmann oder Christian Döbereiner von der *Deutschen Vereinigung für Alte Musik*.

Auch die „Zusammenarbeit“ mit der Musikwissenschaft lässt sich an einer späteren Veranstaltung vortrefflich dokumentieren. Das Sonderkonzert *Münchner Haydn-Renaissance* am 15. November 1938 diente „der Aufführung unbekannter Werke von Josef Haydn, aufgefunden und für den Vortrag eingerichtet von Geheimrat Dr. Adolf Sandberger.“ Bei den neu entdeckten Werken handelte es sich um eine D-Dur-Symphonie (entstanden um oder nach 1722) und eine Symphonie in Es-Dur (entstanden um 1786, nach *la Reine*), die man – nach guter Tradition – aber nur „in stilgerechter Bearbeitung für die Praxis“ der Öffentlichkeit wieder zugänglich machen wollte. Außerdem wurden zwei Divertimenti von Haydn aufgeführt; an Cembalo und Klavier musizierte Li Stadelmann, die Leitung hatte Adolf Sandberger.¹⁵⁴

5. Heinrich Scherrer und die Lautenliedbewegung in Verbindung mit dem Münchner Gitarreklub

Neben den Wiederbelebungsversuchen Alter Musik im Bereich der klassischen Kammer- und Orchestermusik müssen auch die Ereignisse auf dem Gebiet der Gitaristik miteinbezogen werden,

¹⁵¹ Aus der Petition von 1902, die als Aufruf zur finanziellen Unterstützung der Volks-Symphonie-Konzerte durch Zuschüsse „An den Magistrat und das Kollegium der Gemeindebevollmächtigten der Kgl. Haupt- und Residenzstadt München“ erging, in: O. Mayer 1934, S. 24.

¹⁵² O. Mayer 1934, S. 22.

¹⁵³ Siehe: K. P. Richter 1985, S. 151.

¹⁵⁴ Siehe: Ebda, S. 153.

die vor allem zu einer Wiederentdeckung der Laute sowohl als Konzert- als auch als Liedbegleitungsinstrument geführt haben.

„Die Wiederbelebung des Lautenspiels in der neueren Zeit ist durch das eifrige Wirken der Münchner Schule eingeleitet worden, deren Altmeister und Führer, Heinrich Scherrer, die Kunst der alten Lautenmeister durch seine große Schule auf die festen Grundlagen musikalischen Wissens und sicherer Technik stellte. Zahlreiche Schüler und Schülerinnen wirken heute im Sinne der ernsten Lautenkunst“.¹⁵⁵

Mit dieser Feststellung hat Hermann Sommer vielleicht in der Hinsicht Recht, dass Scherrer Hauptinitiator für die Wiederbelebung und Einführung der Laute in das öffentliche Musikleben war. Dennoch kann die Behauptung, dass dies auf den „festen Grundlagen musikalischen Wissens“ geschehen sei, nur zum Teil so stehen bleiben. Sicher besaß Scherrer aufgrund seiner Ausbildung und Tätigkeit als Hofmusiker ein fundiertes musikalisches Wissen, aber wenn es um die „Wiederbelebung der Kunst der alten Lautenmeister“ geht, gehörte zum „musikalischen Wissen“ auch die Beachtung der musikhistorischen und aufführungspraktischen Tatsachen. Die Wiederbelebung der Laute durch Scherrer hatte zumeist nur in einer eklektizistischen Form stattgefunden, die aus rein praktischen Gründen der leichteren Spielbarkeit bewusst historische Tatsachen übergang und damit im Grunde nur eine archaische Hülle der Laute wiederbelebt hatte (siehe dazu Punkt III.1.2.1). Demnach muss auch der Behauptung widersprochen werden, dass seine Schüler im Sinne der „ernsten [!] Lautenkunst“ wirkten. Dennoch muss man in diesem Zusammenhang festhalten, dass sich natürlich daraus ganz wesentlich das Interesse an der Laute in ihrer historischen Originalgestalt und ihre Wiederverwendung ableiten.

So fand also auch im Bereich der Gitaristik eine Rückbesinnung auf die Musik vergangener Zeiten statt, die sich von einfachen mittelalterlichen Lautenliedern bis hin zur klassischen Konzert- und Virtuosenliteratur von Komponisten aus der Blütezeit der Gitarre zwischen ca. 1780 und 1840 sowie Bearbeitungen und Neukompositionen erstreckt.

Im Gegensatz zur klassischen Orchestermusik, die seit jeher einen unbestrittenen Podiumsplatz im Kulturleben Mitteleuropas besaß, musste die Gitaristik, die im 19. Jahrhundert enorm an Bedeutung verloren hatte, sich erst eine neue Stellung im Musikleben erkämpfen. Gründe für diese geschwundene Bedeutung und die damit in etwas anderen Bahnen verlaufende Entwicklung der Gitaristik sind laut Fritz Bueck, dass sich die Gitarre aufgrund ihrer geringen Lautstärke und des kurzen Tons nicht gegenüber Streichern und Bläsern behaupten konnte und deshalb nicht in das klassische Orchester Einzug gefunden hat. Aufgrund der dadurch ebenfalls nicht existierenden professionellen Ausbildungsmöglichkeiten wurde die Gitaristik meist in den Bereich des Dilettantentums verbannt. Das ebenfalls daraus entstehende Defizit an umfassender Literatur trug

¹⁵⁵ H. Sommer: Die Laute in ihrer musikgeschichtlichen, kultur- und kunsthistorischen Bedeutung, Berlin 1920, S. 35.

unter anderem dazu bei, dass sich auch im Bereich der bürgerlichen Hausmusik das wesentlich beliebtere Pianoforte und die Violine durchsetzten.¹⁵⁶

Die Gitarristischen Vereinigungen, die sich in Mitteleuropa um 1900 gründeten, hatten alle das vorrangige Ziel, die Attraktivität der Gitarre zu steigern und diese - weg vom Bild des billigen Laieninstrumentes - wieder als Soloinstrument in den Konzertsaal und zudem als Alternative zum Klavier in die bürgerliche Hausmusikkultur einzuführen.¹⁵⁷

Vor den Anfängen dieser Bewegung, die sich um 1900 vor allem mit der Gründung des Internationalen Gitarristen-Verbandes (im Folgenden IGV) am 16./17.9.1899 formierte, fand die Gitarre, bedingt durch die Verdrängung aus dem öffentlichen Konzertleben und das damit entstehende Bild eines Laieninstrumentes, keine größere Beachtung von Seiten des Orchestermusiklebens. Aber „obwohl die Initialzündung für die gitarristische Bewegung von Amateurmusikern ausgegangen war, verlieh erst das Engagement und die musikalischen Ideen der teilnehmenden professionellen Orchestermusiker dem Verband [und damit auch wieder dem Gitarrespiel an sich] eine über das Sozialgeschichtliche hinausgehende Bedeutung.“¹⁵⁸

Da in dieser Arbeit vor allem die Geschehnisse im Zusammenhang mit der Alten Musik in München beleuchtet werden sollen, werden sich meine Ausführungen vorrangig auf Heinrich Scherrer und seine Verdienste um die Lautenliedbewegung konzentrieren, die sich aus seinen Aktivitäten im Gitarreklub München ergeben.¹⁵⁹

Der *Gitarreklub München* gründete sich am 20. November 1899 als Ortsgruppe München des IGV und war im Prinzip für Jahre die zentrale Wirkungsstätte des gesamten IGV, da die Bewegung von Bayern ausging und die Münchner sich zusätzlich bewusst in den Mittelpunkt rückten. Die Meinungen über Verbandsziele und damit auch die gesamten Aktivitäten im Münchner Gitarreklub teilten sich bis zum Ende des ersten Jahrzehnts seines Bestehens auf verschiedene Lager auf:

Die meisten der reinen Amateurmusiker dürften wohl vor allem die Geselligkeit des Vereinslebens genossen haben und dem Gitarrespiel nur in Form von volkstümlicher Unterhaltungsmusik und Ensemblespiel zum Zeitvertreib und als Freizeitbeschäftigung nachgegangen sein.

¹⁵⁶ Vgl.: F. Bueck: Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926, S. 115ff.

¹⁵⁷ Vgl.: H. Rensch: Die Aufgaben unseres Verbandes in nächster Zeit, in: Der Gitarrefreund. Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung e. V. München, 1903/3, S. 27. Diese Vereinszeitschrift erschien bis 1909 unter dem Namen *Der Gitarrefreund* und ab 1910 änderte sich die Schreibweise in *Der Gitarrefreund*. Ich werde im Folgenden nur noch die Schreibweise: *Gitarrefreund* verwenden. Es sei noch darauf hingewiesen, dass die Zeitschrift im Literaturverzeichnis nur als Gesamtwerk vermerkt ist. Es werden dort nicht alle hier zitierten Ausgaben noch einmal einzeln aufgeführt.

¹⁵⁸ K. Huber 1995, S. 61.

¹⁵⁹ Eine detaillierte Darstellung der Geschichte des IGV und des Münchner Gitarreklubs sowie der daraus resultierenden Entwicklungen in der Gitarristik findet sich bei K. Huber 1995.

Daneben bestand zum einen die Gruppe um Mitglieder wie Hermann Rensch, den *IGV*-Gründer Otto Hammerer oder später auch Heinrich Albert.¹⁶⁰ Sie wollten die Gitarre wieder kulturell erhöhen und als künstlerisch anspruchsvolles Soloinstrument in die Konzertsäle bringen.

Zuletzt gab es die Gruppe um Heinrich Scherrer, der Gitarre und Laute im Sinne der Jugendbewegung und der nationalistischen und völkischen Ideologie des Wilhelminischen Kaiserreichs als möglichst für jedermann erlernbares und universal einsetzbares Instrument zur Begleitung des deutschen Volkslieds und damit zur Förderung der Hausmusik auf breiter Ebene sah. Vor allem die Laute sollte als historisierendes Element den Rückgriff auf die Alte Musik für das Repertoire der gitarristischen Bewegung verbildlichen und damit als Symbol für das Gesamtbild einer Wiederherstellung alter Werte und die Rückbesinnung auf die ureigensten Wurzeln funktionieren.

Im Prinzip war spätestens mit dem Jahre 1909, in dem sich der *IGV* nach einigen internen Umbrüchen der letzten Jahre neu zur *Gitarristischen Vereinigung*¹⁶¹ formierte, eine neue Phase angebrochen, in der die beiden konkurrierenden Gruppen Solisten und Lautenliedbewegung durch Individualisierung und Professionalisierung weitestgehend unabhängig voneinander agierten. Während die Vereine für die Solisten weiterhin die organisatorische Basis darstellten, hatte sich Scherrers Lautenliedbewegung bereits verselbstständigt. Sie darf auch „als einer der Ursprünge für die spätere Jugendmusikbewegung gelten.“¹⁶²

Im Kontext dieser Arbeit sind nun vor allem die Entwicklungen der Lautenliedbewegung um Scherrer interessant, da die von den Verfechtern des Solo-Gitarrespiels dargebotene und herausgegebene Literatur den Bereich der Alten Musik nur punktuell berührt.¹⁶³

Der kgl. Hofmusiker und „Schöpfer des klassischen Gitarrensatzes zum Volkslied“¹⁶⁴ Heinrich Scherrer war von der Gründung an die ersten Jahre in führenden Positionen des *IGV* und

¹⁶⁰ Der Gitarrenvirtuose Heinrich Albert kann als der bedeutendste Vertreter der bayerischen Bewegung für das künstlerische Solospiel auf der Gitarre bezeichnet werden. Er war Mitglied des Münchner Gitarrequartetts und trug als Lehrer und Komponist einen großen Anteil am Erfolg der Gitarristischen Bewegung bei. Als Berufsmusiker spielte er unter anderem im Kaim-Orchester. Vgl.: E. Schwarz-Reiflingen: Heinrich Albert. Zu seinem 50. Geburtstag, in: Die Gitarre. Monatschrift zur Pflege des Lauten- u. Gitarrespiels und der Hausmusik, hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen, Jg. 1, Nr. 11, Berlin 1920, S. 167-169.

¹⁶¹ K. Kern: Gitarristische Vereinigung, in: Gitarrefreund 1909/1, S. 1; F. Vogel: Protokoll der ausserordentlichen Generalversammlung des I.G.V. (nunmehr „Gitarristische Vereinigung“), in: Ebda, S. 2.

¹⁶² K. Huber 1995, S. 166.

¹⁶³ Das Repertoire besteht, neben einigen Neuausgaben originaler Stücke und Bearbeitungen von Renaissance- und Barock-Lautenmusik, hauptsächlich aus Werken der klassisch-romantischen Gitarrenliteratur aus dem so genannten „Silver Age“ der Gitarre, wie etwa von Anton Diabelli, Mauro Giuliani, Luigi Rinaldo Legnani, Matteo Carcassi oder Fernando Sor sowie aus Bearbeitungen und Neukompositionen der zeitgenössischen Komponisten und Virtuosen wie z.B. Heinrich Albert, Luigi Mozzani (1869-1943), Andrés Segovia oder Miguel Llobet. Vgl. K. Huber 1995, S. 199f.

¹⁶⁴ J. Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926, S. 244.

Münchner Gitarrevereins tätig. Zudem war er seit 1905 Leiter des *Münchner Mandolinvereins 1893*¹⁶⁵ und wirkte spätestens seit 1899 in der *Bogenhauser Künstlerkapelle* mit¹⁶⁶. Mit Sicherheit von diesen Erfahrungen beeinflusst, lenkte er die Gitarre-Vereins- und Verbandsaktivitäten von Anfang an in seine persönlich bevorzugte musikalische Richtung, die Liedbegleitung.

Die *Internationalen Gitarristentage* (im Folgenden IGT), die zwischen 1899 und 1906 regelmäßig vom IGV veranstaltet wurden¹⁶⁷, waren die musikalischen Höhepunkte der Vereinstätigkeit und das wirksamste Mittel für die Öffentlichkeitsarbeit. Sie geben daher als ideale Schnittmenge den Verlauf der Entwicklungen wieder.

Durch die Tätigkeit als musikalischer Leiter sind Scherrers Einflüsse auf die Programmauswahl von Anfang an maßgeblich, so dass neben Ensemblestücken und Sololiteratur spätestens im Programm des zweiten IGT vom 22.-24. September 1900 Alte Musik in Form des *Ave Maria* von Arcadelt¹⁶⁸ mit aufgenommen wurde. Diese Tendenz wurde stark ausgeweitet, der „historische Charakter“¹⁶⁹ der Konzerte nahm zu und die Alte Musik bekam einen gewichtigen Anteil in den Programmen der IGV. So kamen bei den nächsten drei IGT neben altdeutschen, altitalienischen und altfranzösischen Liedern und Tänzen aus dem 16. Jahrhundert auch zwei Stücke aus einem Lautenbuch, altdeutsche Minnelieder wie etwa *Die Linde im Thal*, *Ach Gott, wem sollt ich klagen*, *Das Maidlein*, *Ach Ellein*, oder Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* (*Rosmarin* und *Ich hört ein Sichlein Rauschen*) zur Aufführung.¹⁷⁰ Diese Lieder wurden natürlich alle in bearbeiteter Form dargeboten, meist „Für die Guitarre im alten Lt.stil harmon. v. H. Scherrer“.¹⁷¹ Sie waren „aus dem Studium der alten Lautenmeister hervorgegangen.“¹⁷²

Die Ursprünge seiner Beschäftigung mit Alter Musik - und damit dieser Programmideen - lagen zum einen mit Sicherheit in den musikgeschichtlichen Vorlesungen, die er bei Riehl hörte¹⁷³. Auch weitere Verbindungen zur Musikwissenschaft sind vorhanden. „Da Scherrer sich bereits 1902 durch seine ersten ‚Historischen Konzerte‘ einen Namen gemacht hatte, wurde er anlässlich eines Vortrags

¹⁶⁵ Vgl. *Gitarrefreund* 1906/3, S. 41.

¹⁶⁶ Dies belegt ein Programm eines Kammermusik-Abends mit den Bogenhausern „unter der Leitung des k. Hofmusikus Heinrich Scherrer“ im Bayerischen Hof vom 2. März 1899. Siehe Programm im Anhang.

¹⁶⁷ Die Gitarristentage fanden alle in Bayern (München, Nürnberg, Augsburg, Regensburg) statt; vier von den insgesamt acht in München. Vgl.: K. Huber 1995 S. 117-139.

¹⁶⁸ In einer Bearbeitung Heinrich Scherrers für 2 Gitarren, siehe: *Gitarrefreund* 1900/6, S. 23-25.

¹⁶⁹ Besprechung eines Konzerts im Bayerischen Kurier, zit. nach: *Gitarrefreund* 1901/12, S. 76.

¹⁷⁰ Vgl.: Ebda, sowie: E. Kühles: *4. Gitarristentag am 7., 8. u. 9. September 1902 in Regensburg*, in: *Gitarrefreund* 1902/5, S. 57-62 und Programm zum Festkonzert des 5. Gitarristentages in: Stadtarchiv Nürnberg C7/V VP Nr. 3264, zit. nach Huber 1995, S. 128f.

¹⁷¹ Siehe: Programm zum Festkonzert des 5. Gitarristentages, in: Stadtarchiv Nürnberg C7/V VP Nr. 3264, zit. nach Huber 1995, S. 128f.

¹⁷² IGV, Festschrift zum VI. Internationalen Gitarristentag in München, in: *Gitarrefreund* 1904/5, S. 77.

¹⁷³ Personalakt Scherrer im BayHStA Staatstheater 15621, zit. nach K. Huber 1995, S. 62.

des Münchner Musikwissenschaftlers Theodor Kroyer im Verein für Volkskunst am 21.12.1902 über ‚Das deutsche musikalische Lied des 15. und 16. Jahrhunderts‘ einleitend zur ‚Vorführung einer Reihe älterer Volklieder [sic!]' geladen.“¹⁷⁴ Zum anderen wurden für ihn die Sammlung *Sang und Klang aus alter Zeit, 100 Musikstücke aus Tabulaturen* (Berlin 1906) von Wilhelm Tappert (1830-1907) sowie die Tabulaturübertragungen *Da un Codice del Cinquecento* und *Lintisti del Cinquecento* (Leipzig 1890 und 1891) von Oscar Chilesotti (1848-1916) zu wichtigen Quellen.¹⁷⁵ Auch Lieder aus dem in der Berliner Staatsbibliothek verwahrten *Lochamer-Liederbuch* wurden von Scherrer eingerichtet.¹⁷⁶ Unter anderem überschneidet sich das Material aus diesen Quellen mit dem Repertoire der Bogenhauser, bei denen Scherrer ebenfalls aktiv war und deren Literatur er sich zu Nutze machte.¹⁷⁷ Der rege Austausch zwischen diesen Gruppen lässt sich zum einen an der Mitgliedschaft von Scherrer, G. Petzold, H. Düll und H. Rensch sowohl im Münchner Gitarreklub, als auch bei den Bogenhausern¹⁷⁸ zeigen, als auch an den gemeinsamen Konzerten, wie zum Beispiel dem von Scherrer im Bayerischen Hof organisierten *Historische[n] Instrumental-Concert* vom 6. Oktober 1902, bei dem sowohl der *Mandolinenklub 1893*, Heinrich Alberts *Mansolinisti Monaco*, der *Münchner Gitarreklub*, als auch die *Bogenhauser* gemeinsam teilnahmen.¹⁷⁹ Zudem war Scherrer durch seinen Beruf als Hofmusiker oft als Flötist bei den Aufführungen Alter Musik in München beteiligt; so etwa bei der oben genannten ungekürzten Aufführung der *Matthäus-Passion* Mottls am 24. März 1907, bei der auch Döbereiner als Gambist mitwirkte.¹⁸⁰ Ebenfalls übernimmt er bei Mottls Aufführung der Johannespassion „mit möglichst weitgehenden Originalbesetzungen“ am Palmsonntag 1905 den Lautenpart.¹⁸¹

Letztlich werden ihn auch die Aktivitäten des schon seit 1895 in Deutschland konzertierenden schwedischen Lautenbarden Sven Scholander (1860-1925) beeinflusst haben, wenn auch nur marginal, da die Laute bei Scholander eher Zugabe einer Darbietung war, die zwar durch

¹⁷⁴ K. Huber, S. 185.

¹⁷⁵ J. Zuth 1926, S. 65 und 269f.

¹⁷⁶ z.B.: *Der wallt hat sich entlaubet*.

¹⁷⁷ Vgl.: F. Bueck 1926, S. 118f.

¹⁷⁸ Siehe: Neuzugänge von Mitgliedern, in: *Gitarrefreund* 1901/12, S. 94 und M. Kirnbauer 1992, S. 49.

¹⁷⁹ Vgl.: Georg Haeckel: *Kammervituos Heinrich Scherrer wird 70 Jahre alt*, in: Fürstenfeldbrucker Zeitung vom 7.3. 1935. Fotokopie im Stadtarchiv München, Vereine 2249/1; Siehe auch: Maschr. Exemplar im Nachlass Besemfelder Medien Nr. 200, Mappe 22: Programm Entwürfe.

¹⁸⁰ Siehe: Programm im Nachlass Döbereiner.

¹⁸¹ Siehe: K. Huber 1995, S. 185.

„raffinierte Vortragskunst“ und „virtuoses Spiel“ überzeugte, aber „stark an das Kabarett erinnerte“.¹⁸² Dies widerspricht natürlich dem nötigen Ernst, mit dem Scherrer seine Ziele verfolgte. Scherrers Ansichten gründeten sich auf dem Gedankengut, das einerseits den romantischen Volksliedgedanken des frühen 19. Jahrhunderts aufgriff, der von Anfang an ideologisiert wurde. Andererseits beruhten sie auf den damit in jeder Hinsicht konformen und diesen aufgreifenden kulturpolitischen Proklamationen des Wilhelminischen Kaiserreichs, die das Volkslied im Rahmen einer nationalistisch-völkischen Ideologie gezielt instrumentalisiert. So schreibt Scherrer:

„Nicht dem Volk, sondern den gebildeten Kreisen soll das Volkslied wieder näher gebracht werden. Unsere musikalische Welt soll wieder Freude an dem einfachen ungekünstelten Volksgesang finden und eine Rückwirkung auf das Volk wird nicht ausbleiben. Und haben wir dem Volke nicht eine Schuld zu bezahlen? Von der Stadt gehen die seichten Operettenerzeugnisse auf das Land hinaus und verdrängen das alte schöne Volkslied.“¹⁸³

In diesem Sinne bildete Scherrer auch eine ganze Reihe von Schülern aus, die seine Ideen in eigenständigen Karrieren als Lautensänger verbreiteten. Neben Anna Zinkeisen, den Geschwistern Wizemann und Oskar Besemfelder, die sein Werk in München und ganz Deutschland weiterführten, dürfte der bekannteste Schüler Robert Kothe gewesen sein. Er feierte seit seinem Auftritt beim sechsten IGT in München vom 1.-8. September 1904 als einer der ersten, ernsthaften Lautensänger große Erfolge und ebnete in ganz Deutschland konzertierend und gefeiert den Weg für diese Bewegung. Hilfreich dafür war sicher seine Mitgliedschaft in dem bekannten Münchner literarisch-künstlerischen Kabarett *Die Elf Scharfrichter*, dem unter anderem auch Frank Wedekind angehörte. „Mit seinen Liedern nach Heine, Eichendorff, Dehmel, Liliencron, jahrelang auf eigenen Vortragsreisen gebracht, gab Kothe wesentlich den Anstoß zur Wiederbelebung des Lautensangs in deutscher Sprache.“¹⁸⁴ Scherrers Wirken hatte also weitreichende Auswirkungen.

„Die sich antibürgerlich gebende, letztlich aber doch in dem Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft sich einfügende Jugendbewegung schuf durch die Verwendung der von Scherrer geschaffenen historisierenden Gitarre- bzw. ‚Lauten‘-Begleitung zum Volkslied die musikalischen Grundlagen für die Jugendmusikbewegung nach dem Ende des 1. Weltkrieges.“¹⁸⁵

Scherrer betätigte sich auch rege als Herausgeber. So gibt es von ihm neben einer Lauten- und einer Gitarrenschule „auf Grundlage der Spielweise der alten Lautenschläger“ zahlreiche Lieder und Liedersammlungen für Solo- und Ensemble-Gitarre, Flöte sowie einige Schriften zur Laute und zum

¹⁸² E. Schwarz-Reiflingen: Die Weiterentwicklung des Gitarrespiels, in: Lauten-Almanach auf das Jahr 1919. Ein Jahr- und Handbuch für alle Lauten- und Gitarrespieler, Freunde guter Hausmusik und des Volksliedes, hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen, Berlin 1919, S. 41.

¹⁸³ H. Scherrer: Volkslieder zur Gitarre, in: NZM, 72. Jg., No. 51, 31. Dezember 1905, 1055.

¹⁸⁴ H. Greul: Die Elf Scharfrichter, Sanssouci, Zürich 1962, S. 80.

¹⁸⁵ K. Huber, S. 183.

Volkslied.¹⁸⁶ Scherrer schrieb 1911 zudem die Liedbegleitung zu dem am weitesten verbreiteten Liederbuch des *Wandervogels*, dem *Zupfgeigenhansl*.

6. Private Amateur-Kreise: Bogenhauser Künstlerkapelle

Das Thema Alte Musik - im weitesten Sinne – interessierte, wie man auch schon an vielen, gewissermaßen „fachfremden“ Autoren der musikwissenschaftlichen Pionierzeit erkennen kann, nicht nur akademisch ausgebildete Musiker, sondern durchaus auch Kreise, die sich der Alten Musik in der Freizeit widmeten. Dazu muss man eindeutig eine Münchner Gruppe namens *Bogenhauser*, *Bogenhauser Künstler-Vereinigung* oder *Bogenhauser Künstlerkapelle* rechnen, die ich in diesem Abschnitt vorstellen möchte, da sie nicht nur für München ein sehr frühes Beispiel für das Interesse und die Wiederverwendung von alten Instrumenten darstellen, wenngleich sich das Repertoire dieser Gruppe nicht ausschließlich aus Alter Musik zusammensetzte.

Die Quellenlage zu den *Bogenhausern* gestaltet sich als etwas schwierig, da bis auf wenige, kurze Erwähnungen¹⁸⁷ nur der Beitrag von Martin Kirnbauer existiert¹⁸⁸, der dieses Ensemble durch eine fundierte Suche und wissenschaftliche Bearbeitung der Originalquellen in Form von Nachlassmaterial genauer darstellt. Auf ihn beziehen sich eigentlich alle nachfolgenden Behandlungen dieser Gruppe. Er schreibt selbst dazu:

„Die Dokumente der *Bogenhauser* befinden sich größtenteils in unzugänglichem Privatbesitz oder an versteckter Stelle und mussten erst aufgedeckt werden; daher fehlen Nachrichten über sie in den allgemein gehaltenen und auf große Namen konzentrierten Studien“.¹⁸⁹

Dieses Ensemble war Zeit seines Bestehens von den 1880er Jahren bis in die 1930er Jahre eigentlich nur eine „Liebhabsache, die Herren waren musikliebend, aber jeder hatte einen anderen Beruf“¹⁹⁰; so beschreibt es 1949 der letzte Leiter Josef Wagner, der etwa ab 1920 als Nachfolger des Hofmusiker-Kollegen Heinrich Scherrers der einzige professionelle Musiker war.

Trotz der vordergründig laienhaft und leger wirkenden Atmosphäre darf die Bedeutung der Gruppe nicht unterschätzt werden, da sie doch etliche öffentliche Auftritte hatte und fast ausschließlich auf „Originalinstrumenten“ musizierte, was in der Zeit der Anfänge und eigentlich des ganzen

¹⁸⁶ Vgl. Werkverzeichnis Scherrers, in: K. Huber 1995, S. 279-285.

¹⁸⁷ z.B.: F. Bueck 1926, S. 119; L. Lorme: *Bogenhauser Musik*, in: *Das Welttheater, Zeitschrift der Münchner Volksbühne* 2/4 (1928), S. 117-119, H. Moeck: Zur ‚Nachgeschichte‘ und Renaissance der Blockflöte, in: *Tibia* (Heft 1/ 1978), S. 13-20 und 79-88 oder L. Rummel: *Zur Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert – Die Anfänge des Blockflötenbaus in Markneukirchen und Umgebung* (Diplomarbeit an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1977, maschinenschriftlich), hier S. 14, zit. nach M. Kirnbauer 1992, S. 38f.

¹⁸⁸ M. Kirnbauer: „Das war Pionierarbeit“ – *Die Bogenhauser Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik*, in: *Alte Musik. Konzert und Rezeption*, Winterthur 1992.

¹⁸⁹ Ebda. S. 38.

¹⁹⁰ Josef Wagner in einem Brief an Hermann Moeck, in: H. Moeck 1978, S. 6.

Bestehens dieses Ensembles doch als außergewöhnliche Besonderheit gesehen werden muss. Diese Sammlung von „Originalinstrumenten“ besteht aus Holzblasinstrumenten des 17.-20. Jahrhunderts¹⁹¹ und enthält unter anderem Originale der Nürnberger Instrumentenbauer Johann Christoph (1655-1707) und Jacob Denner (1681–1735) oder Johann Wilhelm Oberlender (1681–1763). „Wenngleich es erst 1887 einen ersten Beleg für das Spiel auf den Blockflöten gibt, ist es doch sicher, dass Weigand und Wilhelm Düll, später auch Heinrich Düll (geboren 1867), schon zuvor darauf musiziert hatten.“¹⁹² Vor allem Konrad Weigand (1842-1897), der auf noch ungeklärte Weise in den Besitz dieser Sammlung kam¹⁹³ und sein Freund Wilhelm Düll (Vater von Heinrich, 1835-1887) haben, allein aufgrund des Todesjahrs W. Dülls, mit Sicherheit schon vor 1887 und damit vor dem Zustandekommen der eigentlichen *Bogenhauser* auf den Instrumenten gespielt. Dies bezeugen auch Briefe, in denen von Treffen zum Flötenspiel im Hause Düll die Rede ist.¹⁹⁴ Bis zum Tode Konrad Weigands 1897 blieb die Gruppe eigentlich ein Flötenquartett, das öffentlich nur auf Faschingsbällen und anderen geselligen Veranstaltungen der Münchner Künstlerkreise auftrat. Die *Bogenhauser Künstlerkapelle* als solche und die etwas tiefere Beschäftigung mit Alter Musik begann eigentlich erst zu dieser Zeit, in die auch das Eintreten Heinrich Scherrers fällt, den die Kapelle durch Kontakte auf den Künstlerfesten kennenlernte und der für einen Ensembleausbau um die weiteren Instrumente Trumscheit, Harfe (später Gitarre) und Pauken sorgte. Weiter kümmerte er sich nun um die Stückauswahl und leitete die Proben. Die fast durchwegs feste Besetzung von insgesamt sieben Spielern bestand aus Künstlern, Ärzten und weiteren gut situierten Mitgliedern.¹⁹⁵ „Es war ein Freundeskreis à la Bohème“.¹⁹⁶

Somit kann man den Beginn dieses Ensembles schon deutlich vor 1887 ansetzen. Damit gehört es gewiss bis auf einige Ausnahmen¹⁹⁷ zu den leider oft unerwähnten, aber mit Sicherheit frühesten Beispielen der Verwendung von alten Instrumenten, auch wenn es seine Leidenschaft mit Sicherheit

¹⁹¹ Das einzige Instrument aus dem 20. Jahrhundert ist eine Kopie (vor 1909) einer Denner Flöte des Münchener Instrumentenbauers Gottlieb Gerlach (1856-1909). Siehe Liste der Instrumente, in: M. Kirnbauer 1992, S. 64-67.

¹⁹² M. Kirnbauer 1992, S. 42.

¹⁹³ Vgl.: M. Kirnbauer 1992, S. 40.

¹⁹⁴ Vgl.: Ebda. S. 41ff.

¹⁹⁵ Heinrich Düll (*1867) und Georg Petzold (1865-1943). Sie waren Professoren der Akademie der bildenden Künste in München und die Schöpfer des Friedensengels in München sowie weiterer öffentlicher Bauwerke. Weitere Mitglieder waren: Heinrich Scherrer, Oskar Bedall (als Nachfolger: Josef Horbelt. Nach dessen Tod folgten sein Sohn Otto Horbelt), Franz Mayer (als Nachfolger: Sigmund Aichinger), Hermann Rensch, Julius Selmayr, siehe ebda, S. 48f.

¹⁹⁶ Wagner an Moeck, in: H. Moeck 1978, S. 6.

¹⁹⁷ So etwa die historischen Konzerte von F. J. Fétis, A. Choron oder der *Société des Instruments anciens Casadesus* in Frankreich, bei denen von der ersten Hälfte des 19. Jh. an schon alte Instrumente verwendet wurden.

nicht mit derlei wissenschaftlich motiviertem Hintergrund ausgeführt hat, wie dies etwa zur gleichen Zeit Arnold Dolmetsch (1858-1940) ab den 1880er Jahren in England tat.

Dieses Ensemble mit seinen ungebräuchlichen Instrumenten und der zusätzlich ungewöhnlichen Besetzung (4 Blockflöten, Trumscheit, Gitarre und Pauken) ist damit einerseits faszinierendes Kuriosum, das aber „schon berechtigtes Aufsehen in der Münchner Musikwelt“¹⁹⁸ erregte. Andererseits ist die Gruppe eine begehrte und geschätzte Anlaufstelle, die sowohl im Zuge der in München häufiger werdenden, ernsthaften Bemühungen um eine historische Aufführungspraxis vor allem durch Christian Döbereiner eine nicht ganz unwichtige Rolle spielte, als auch großen Einfluss auf ihr Mitglied Heinrich Scherrer ausübte, der eine tragende Figur der Lautenliedbewegung in München darstellte. In dieser Lautenliedbewegung war die Verwendung der alten Instrumente mitunter anders motiviert. Sie entsprang nicht unbedingt einem musikalisch-künstlerisch, restaurativen Antrieb. Vielmehr wurde die Verwendung dieser Instrumente durch die so interpretierte „Einfachheit“ der Alten Musik und ihrer Instrumente zum Symbol einer in den gemeinsamen Wurzeln tief verankerten und verbindenden Tradition als Ideal beim Aufbau einer neuen Jugend- und Volkskultur funktionalisiert.

Wie bereits erwähnt, brachte erst der Hofmusiker Heinrich Scherrer gesteigerte Ansprüche bezüglich der Programmauswahl und der Qualität des Instrumentalspiels und damit auch des Probenverlaufs mit in das Ensemble. Seine Bestrebungen waren es wohl auch, durch die diverse Auftritte zustande kamen, wie etwa der früheste Beleg eines öffentlichen Auftritts, ein „Kammermusik Abend“ im Hotel Bayerischer Hof am 12.3.1899, bei dem unter anderem das *Ave Maria* von Arcadelt (~1504-1568) und eine *Polonaise* von Pleyel zur Aufführung kamen. Schon um diese Zeit wurde auf dem Programmzettel auf die althistorischen Instrumente hingewiesen.¹⁹⁹ Kurz darauf folgten weitere Auftritte, z.B. ein „Historisches Instrumental-Concert“, ebenfalls im Bayerischen Hof am 6.10.1902 und weitere Auftritte bei Künstlerfesten oder Veranstaltungen des *Münchner Gitarre-Clubs*.

Sehr interessant für die Geschichte der wissenschaftlich motivierten historischen Aufführungspraxis, die ja eigentlich nicht zur antreibenden Motivation dieser Gruppe und ebenfalls nicht Heinrich Scherrers gehörte, ist die Teilnahme der *Bogenhauser* am ersten *Münchner Bach-Fest* am 20.9.1925, die durch den zeitweilig engeren Kontakt zum Organisator Christian Döbereiner zustande kam. Dieser schreibt darüber:

„Die Kammermusik-Veranstaltung dieses Festes enthielt als Kostbarkeit u. a. das Vorspiel zum Actus tragicus [v. J. S. Bach (BWV 106)], wobei erstmalig zwei Blockflöten verwendet wurden (!), die von den Münchner Bildhauern Heinrich Düll und Georg Petzold [...] geblasen wurden. Als Kenner und Köenner

¹⁹⁸ Bayerische Staatszeitung vom 22. März 1926, zit nach M. Kirnbauer 1992, S. 52.

¹⁹⁹ Siehe: Programm im Anhang.

spielten die beiden seit 25 Jahren tadellos erhaltene Blockflöten, gefertigt von Joh. Christoph Denner (1655-1707), deren a genau einen halben Ton tiefer klingt als das ‚Pariser Normal-a‘ vom Jahre 1858.“²⁰⁰

Gemeinsam wurde noch die *Lustige Feldmusik* von J. Ph. Krieger (1649-1725) gespielt.²⁰¹ In zahlreichen Presseartikeln zu diesem Münchner Bachfest wurde die Teilnahme der Flöten gerühmt: „das passte in die richtige Bachpflege“²⁰² und „[e]inen ganz seltenen Genuß bot das Vorspiel zur Kantate [...] für zwei Flûtes à bec [...] sie sind keinesfalls durch die heute üblichen Querflöten zu ersetzen.“²⁰³

Insgesamt umfasst das Repertoire der *Bogenhauser*, das sich anhand von erhaltenen Stimmbüchern und Programmen weitestgehend nachvollziehen lässt, eine enorme Bandbreite, wobei die Stücke natürlich immer für die bereits oben erwähnte skurrile Besetzung eingerichtet und bearbeitet wurden. Ein großer Teil desselben besteht aus volkstümlichen Liedern, Märschen, Ländlern usw. sowie etlichen Opern- und Operettenmelodien u. a. von Franz v. Suppé. Daneben enthält es zahlreiche Bearbeitungen Alter Musik, die sich vom 14. bis zum 18. Jahrhundert erstrecken. Aus dem 14. Jahrhundert stammt z.B. der *Alte Berner Marsch*. Neben den in II.5 bereits genannten, von Scherrer bearbeiteten Quellen aus dem 15. Jahrhundert befinden sich Umarbeitungen von Orgel- oder Lautentabulaturen, etwa aus der *Orgel oder Instrument Tabulatur* (Leipzig 1571) von Elias Nikolaus Ammerbach (1530-1597) oder den *Opera nova de balli* (Venedig 1553) von Francesco Bendusi. Weiterhin sind Bearbeitungen, meist von Wagner oder auch Döbereiner zu finden, so z.B. Stücke von Johann Kaspar Kerll (1627-1693), Jean Marie Leclair (1697-1764), A. Corelli oder Jaques Aubert (1689-1753) sowie Stücke von J. S. Bach, G. F. Händel oder G. P. Telemann (1681-1767).

Im Prinzip lässt sich die *Bogenhauser Künstlerkapelle* sehr gut mit den Worten Martin Kirnbauers beschreiben:

„Der Zweck der *Bogenhauser* bestand im Musiziererlebnis der Mitwirkenden selbst und erreichte nur über die vergleichsweise seltenen Konzerte auch einen grösseren Kreis: dabei ging es ihnen aber nie um eine ‚Missionierung‘ des Musiklebens, nur das Musikleben verlangte hin und wieder nach diesem Vergnügen.“²⁰⁴

Die Mitglieder des Ensembles fanden sich eigentlich aus reiner Freude am Musizieren zusammen.

Dennoch waren die nicht vollständig belegbaren öffentlichen Auftritte wohl relativ zahlreich:

„Es gab kein Fest in München, wo nicht die ‚heimlichen 7‘ [...] mitwirkten. [...] Ehrenabende anlässlich hohen Besuchen im alten Rathaussaal (leider nimmer da) Deutsches Museum, Residenztheater u.s.w. war-

²⁰⁰ C. Döbereiner: 50 Jahre alte Musik in München, München 1955, S. 11.

²⁰¹ Vgl.: Fest- und Programmbuch des Bach-Fest in München vom 19. mit 21. September 1925 als Gedenkfeier des 175. Todestages des Meisters, München 1925.

²⁰² *Münchner Zeitung* vom 24.9.1925 (im Nachlass Döbereiner).

²⁰³ Wilhelm Gutknecht in einem Artikel ohne nähere Angaben (im Nachlass Döbereiner).

²⁰⁴ M. Kirnbauer 1992, S. 53.

en fast ohne die ‚Bogenhauser‘ unmöglich. Auch im Radio mussten wir öfters unsere alten Schmöcker vortragen.“²⁰⁵.

Auch wurden die Auftritte teilweise zu lebendiger, klingender Musikgeschichte historisiert: „Sogar im Bachfest wurde die Kapelle herangezogen u. musste [!] im Kostüm (1600) spielen, einmal musste sogar Domkapellmeister Besterich [sic] mit Chor u. der Kapelle ebenfalls kostümiert mitmachen.“²⁰⁶ Insgesamt zeigt sich aber, wie sehr sich die Öffentlichkeit wieder für die Alte Musik zu interessieren begann und sich diese Alte Musik dem vorherrschenden, spätromantisch geprägten Konzertwesen einerseits entgegensetzte, gleichzeitig doch in einem romantisch verklärten Vergangenheitsbild, wodurch auch anzunehmen ist, dass bei manchen dieser Gelegenheiten sicher das kurios und exotisch wirkende Äußere der Darbietung der eigentliche Keim des Interesses war. Trotzdem sind einige der Auftritte dieser Kapelle für die Entwicklung der historischen Aufführungspraxis in München durchaus bedeutsam - vor allem die Tatsache, dass ein ganzes Ensemble auf Originalinstrumenten alte Musik spielte, was bis zu dem Zeitpunkt für München einmalig war.

Die *Bogenhauser* waren also nicht nur gern gesehene Gäste auf den berühmten Münchner Künstlerfesten. Sie waren somit auch unter den erlauchtsten Personen des zeitgenössischen Münchner Kunst- und Kulturlebens unterwegs.²⁰⁷ Es lassen sich durch Scherrer auch Verbindungen in die Lautenliedbewegung ziehen, die sich der Alten Musik als Hausmusik für jedermann im Sinne der Jugendmusikbewegung verschrieben hatte.²⁰⁸ Genauso bestehen durch Döbereiner diese Verbindungen in die professioneller ausgerichtete Riege der Alte-Musik-Bewegung in München, die sich der Alten Musik mehr als anspruchsvolle Kunstmusik widmete.

7. Andere zeitgenössische Vereinigungen, Ensembles oder Protagonisten der Alte-Musik-Bewegung außerhalb Münchens und eventuelle Einflüsse auf die Münchner

7.1 Neue Bachgesellschaft Leipzig

Die Neue Bachgesellschaft e.V. (NGBL) wurde am 27. Januar 1900 in Leipzig gegründet. Sie steht in der Nachfolge der Bach-Gesellschaft, die 1850 in Leipzig mit dem Ziel der Veröffentlichung der Werke Johann Sebastian Bachs in einer Gesamtausgabe gegründet worden war. Als dieses Ziel 1900 erreicht war, löste sich die Bach-Gesellschaft satzungsgemäß auf. Auf Initiative von Hermann

²⁰⁵ Wagner an Moeck, in: H. Moeck 1978, S. 6.

²⁰⁶ Wagner an Moeck, in: H. Moeck 1978, S. 6.

²⁰⁷ Vgl.: Brief vom 5.3.1888 (Privatbesitz), zit. nach M. Kirnbauer 1992, S. 45.

²⁰⁸ Vgl.: N. Tarasov: Geschichte der Blockflöte: Peter Harlan im Spiegel der Geschichte, in: Windkanal 2006, Heft 4, hrsg. v. Conrad Mollenhauer, Fulda, S. 17.

Kretzschmar, dem ersten Vorsitzenden und unter Mitwirkung von Oskar von Hase, Martin Blumner, Siegfried Ochs, Joseph Joachim, Franz Wüllner und dem Thomaskantor Gustav Schreck konstituierte sich gleichzeitig die Neue Bachgesellschaft. Ziele der NBGL waren von Anfang an: die Verbreitung und Wiederbelebung Bachscher Werke in Deutschland und der ganzen Welt. Zudem sollen Fragen der Aufführungspraxis, wie die der Begleitung, Kürzungen, Bearbeitungen, Freiheit des Stils und der Auffassung sowie der Ersatz oder die Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente geklärt werden.²⁰⁹ Dafür dienen neben dem sonstigen Diskurs durch eigenständige Publikationen der Mitglieder seither vor allem die Bachfeste, das ab 1904 erscheinende Bach-Jahrbuch und die ab demselben Jahr bei den Bachfesten abgehaltenen Mitgliederversammlungen als Diskussionsplattform.

Aufführungspraktische Fragen wurden schon auf der ersten Mitgliederversammlung 1904 diskutiert. Diese waren zum großen Teil noch sehr von der romantischen Bachauffassung geprägt. Grundsätzlich standen die Befürworter einer historisch-kritisch und rekonstruktiven Ausführung der Alten Musik, wie Kretzschmar oder Max Seiffert den „fortschrittlichen“, die Möglichkeiten der Zeit ausschöpfenden Vertretern, wie Siegfried Ochs oder Philipp Wolfrum gegenüber.

Auch der Einsatz alter Instrumente wurde kontrovers aufgefasst, mit Ausnahme des Cembalos aber meist noch nicht unbedingt befürwortet. So sprach sich zum Beispiel auch Max Seiffert in einem Vortrag auf der ersten Mitgliederversammlung der NBGL 1904 zwar für das Cembalo, insgesamt aber gegen die alten Instrumente aus:

„Wollen wir da mit Gewalt die historische Entwicklung zurückschrauben? Wenn irgendwo, so ist gerade hier zuerst das ‚Recht unserer Zeit‘ am Platze. Lassen wir die alten unbeholfenen und unvollkommenen Instrumente ruhen, wir haben die besseren“²¹⁰

Auch Arnold Schering hielt eine Rückbesinnung auf die alten Traditionen Bachs zwar für wünschenswert, aber nicht realisierbar, da die Instrumente und die Hörgewohnheiten heute andere seien.²¹¹

Zu den engagierten Befürwortern alter Instrumente gehörte dagegen Aloys Obrist.²¹² Unterstützung bekam er vom Gründer der *DVfaM* Ernst Bodenstein, der davor warnte, „dass die Bachgesellschaft sich dagegen verwahre, aus Not zu gestatten, die alten Instrumente durch neue zu ersetzen.“²¹³ Oft hatten diese bei den Vorträgen, Diskussionen und in den Bachjahrbüchern diskutierten

²⁰⁹ H. Kretzschmar: Erläuterungen zu den Aufführungen des Bachfestes im Auftrag des Komitees verfasst von H. Kretzschmar, in: Erstes Deutsches Bach-Fest in Berlin 21. bis 23. März 1901. Festschrift und Programmbuch, hrsg. v. NBGL, Leipzig 1901, S. 9.; vgl. auch S. 86 ebda.

²¹⁰ M. Seiffert: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen, in: BJB 1904, S. 51-81, hier S. 55.

²¹¹ Vgl.: A. Schering: Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, in: BJB 1904, S. 104-115, hier 105 und 112.

²¹² Vgl.: A. Obrist: Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente, in: ZI, 27. Jg., Nr. 23, Leipzig 11. Mai 1907, S. 711-714.

²¹³ BJB 1907, S. 193.

aufführungspraktischen Themen jedoch keinen Einfluss auf darauf folgende Konzerte. „Eine der Ursachen hierfür dürfte darin liegen, dass der Austragungsort der Bach-Feste zwar von der Bachgesellschaft bestimmt wird, die auch auf Programm- und Interpretenwahl einen gewissen Einfluß nimmt, die konkrete Vorbereitung und die Finanzierung jedoch überwiegend in den Händen der Organisatoren vor Ort liegt.“²¹⁴ So bemängelte Bodenstein auf der Mitgliederversammlung 1908 erneut:

„Es ist in anbetracht der Tagesordnung dieser Mitgliederversammlung sehr zu bedauern, daß die Neue Bachgesellschaft der schon so oft gegebenen Anregung, ihren Mitgliedern durch praktische Vorführungen alter Bachinstrumente ein eigenes Urteil über deren Wert und Verwendbarkeit zu ermöglichen, nicht gefolgt ist.“²¹⁵

Erst nach weiterem Beharren auf der Notwendigkeit alter Instrumente durch Obrist und Bodenstein kam es zu einem offiziellen Vorschlag und der tatsächlichen Umsetzung der Vorschläge auf dem fünften Bach-Fest 1910 in Duisburg. In einem *Konzert auf alten Instrumenten* am 6. Juni 1910 spielten Wanda Landowska und Christian Döbereiner. Es kamen das Cembalokonzert g-Moll BWV 1058 für Cembalo, Streicher und basso Continuo (nach dem Violinkonzert BWV 971), die Sonate h-Moll für Flöte und Cembalo, das italienische Konzert BWV 971 und die gemeinsam gespielte Gambensonate D-Dur BWV 1028 für Viola da Gamba und Cembalo zu Gehör.²¹⁶

Zwar sind die „alten“ Instrumente der beiden Interpreten, da Landowska auf einem Pleyel-Cembalo, Döbereiner auf einer „präparierten“ Gambe spielten (das restliche Orchester verwendete ohnehin neue Instrumente)²¹⁷, nur bedingt als solche zu akzeptieren, dennoch „ist das Duisburger Konzert ein wichtiger Schritt hin zur Annäherung an den Originalklang.“²¹⁸

Döbereiner wurde auch nach diesem Konzert 1910 regelmäßig als Gambist gebucht. Er war ab diesem Zeitpunkt bei den meisten der nachstehenden Bach-Feste beteiligt und stand in regem Kontakt zur NBGL.²¹⁹ „Bei den folgenden Bach-Festen haftet dem Cembalo und der Gambe nichts Spektakuläres mehr an.“²²⁰

Durch die Mitgliedschaft und Beteiligung von Bodenstein und Döbereiner hatten die Entwicklungen, Diskussionen und Ereignisse in der NBGL mit Sicherheit auch großen Einfluss auf die Münchner Geschehnisse. Dieser gegenseitige Austausch wird vor allem durch die beiden

²¹⁴ M. Hübner: Zur Diskussion um Aufführungspraxis in der Frühzeit der Neuen Bachgesellschaft, in: 100 Jahre Neue Bachgesellschaft Leipzig. Beiträge zu ihrer Geschichte, hrsg. v. Rudolf Eller, Leipzig 2001, S. 77.

²¹⁵ BJb 1908, S. 147.

²¹⁶ Siehe: Fünftes deutsches Bach-Fest in Duisburg 4. bis 7. Juni 1910; Fest- und Programmbuch, NBGL 1910, S. 81.

²¹⁷ Zu Landowska vgl. ebda. Zu Döbereiner siehe (Punkt III.1.3.).

²¹⁸ M. Hübner 2001, S. 82.

²¹⁹ Vgl. hierzu: Korrespondenz mit der NBGL, biographische Notizen und Programme im Nachlass Döbereiner.

²²⁰ M. Hübner 2001, S. 82.

Münchner Bachfeste 1925 und 1927²²¹ sichtbar (zu den Bachfesten siehe Punkt III.4.1). Zudem ist an den stark auf die historische Aufführungspraxis ausgelegten Programmen dieser Feste, die oben genannte lokale Verantwortung des Organisators deutlich erkennbar.

Es lassen sich viele weitere Verbindungen zwischen München und der NBGL ziehen. So war zum Beispiel das Gründungs- und Vorstandsmitglied Franz Wüllner lange Zeit als Lehrer und im Führungskollegium an der Akademie der Tonkunst in München tätig. Weiterhin war der in der NBGL äußerst aktive Bachspezialist, Orgelvirtuose und Thomaskantor Karl Straube auch häufig in München und konzertierte unter anderem bei der Einweihung der neuen Walcker-Orgel im Odeon im November 1905.²²² Karl Straube war bestens befreundet mit Max Reger, der von 1901-1907 in München lebte und dort u. a. Kompositionslehrer an der Akademie der Tonkunst war und bis 1912 im Vorstand der NBGL tätig war. Reger war zwar kein Befürworter der historischen Rekonstruktion alter Musik – ein seiner Meinung nach übergeordneter Aspekt in der NBGL, der zu „geistlos“ von den „Buchstabengelehrten“ dort verfolgt wurde und ihn letztendlich 1912 zum Rücktritt aus der Gesellschaft bewegte.²²³ Dennoch liegt seinem gesamten Schaffen die tiefe Beschäftigung mit J. S. Bach zugrunde. So hat Reger auch in München durch Aufführungen zahlreicher Werke Bachs, unter anderem einiger Kantaten als Leiter des *Porges'schen Gesangsvereins*, einen entscheidenden Anteil an der Bildung einer Münchner „Bach-Tradition“.

7.2 Société des Instruments anciens Casadesus

Ein Ensemble, das großen Einfluss auf die Münchner Situation der Alten Musik und die Wiederverwendung alter Instrumente hatte, war die *Société des Instruments anciens Casadesus*. Diese Vereinigung wurde 1901 von dem Komponisten, Viola und Viola d'amore-Spieler Henri Gustave Casadesus (1849-1947) zusammen mit Camille Saint-Saëns (1835-1921) gegründet, der dort als Präsident amtierte. In der Gruppe musizierten fast ausschließlich Mitglieder der Familie Casadesus. Neben Henri, seiner Frau Gaby (Quinton) und dem Bruder Marcel (Viola da Gamba) waren Mademoiselle Delcourt (Cembalo) und Ed. Nanny (dreisaitiger Kontrabass) in dem Ensemble.²²⁴ Die weiteren Geschwister Marius (Viola da Gamba), Regina Patorni-Casadesus (Cembalo) und Francis

²²¹ Nur das Bach-Fest 1927 war ein offizielles Bachfest der NBGL. Das Münchner Bach-Fest 1925 wurde von Döbereiner in Eigeninitiative organisiert. Doch auch 1927 war Döbereiner maßgeblich an Organisation und Durchführung beteiligt.

²²² Beilage *Der Sammler* zur Augsburger Abendzeitung, No. 139, 21.11.1905, S. 7. Vgl. auch E. Istel: Musikberichte, München, in: ZIMG, 7. Jg., Heft 3, Leipzig 1905, S. 105-107, hier S. 106f.

²²³ Siehe: Max Reger an Herzog Georg, Meiningen 7.I.1912, in: Mueller von Asow, Hedwig und E. H. (Hrsg.): Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, Weimar 1949, S. 92.

²²⁴ Mitteilungen, in: Monatshefte für Musikgeschichte, 37. Jg., Leipzig 1905, S. 31.

(Dirigent) waren zeitweilig ebenfalls beteiligt.²²⁵ Das Ensemble tourte durch ganz West- und Osteuropa, Nordamerika, den Mittleren Osten und sogar Russland, wo Tolstoi ein Konzert besuchte und es als eine der großartigsten musikalischen Erfahrungen bezeichnete, die er je erlebt habe.²²⁶

Schon vor Casadesus' gab es eine *Société des instruments anciens*. Dieses Quartett bestand aus Joseph Diémer (Cembalo) und Jules Delsart (Bass-Viola), die schon vor der Gründung dieser Société Anfang der 1890er Jahre seit 1889 zusammen musizierten, sowie aus Louis van Waefelghem (Viola d'amore), Laurent Grillet (Fidel und Drehleier) und einem wechselnden Sänger, der bei jedem Stück sang. Ein erstes Konzert fand am 28. März 1895 im Salon Pleyel in Paris statt.²²⁷

Ihr Repertoire umfasste ausschließlich Stücke des 18. Jahrhunderts von Komponisten wie Caix d'Herveloix, Rameau, Bach, François Couperin, Lully, Händel und anderen, hauptsächlich französischen Komponisten. Auch sie waren schon mit großem Erfolg in ganz Europa unterwegs. „While one might today question the combination of hurdy-gurdy and viola d'amore for performing Couperin, in general the instrumentation was at least not unhistoric.“²²⁸

Dennoch dürfte die außergewöhnliche Besetzung für diese Literatur mehr dem sicherlich auch beabsichtigten Exotismus zuzuschreiben sein als historischer Treue. Ähnliches trifft für die *Société Casadesus* zu, deren Besetzung „kein historisch belegbares Ensemble“²²⁹ darstellt.

Die Werke der Komponisten Jean Joseph Mouret (1682-1738), Giovanni Battista Borghi (1738-1796), Benedetto Marcello (1686-1739), Antonio Bartolomeo Bruni (1757-1821) sowie C. P. E. Bach oder Hasse, aus denen sich unter anderem das Repertoire der Gruppe bildete²³⁰, „erscheinen dabei nur als Folie und treten in stilistisch oft gänzlich unmöglichen Bearbeitungen auf“.²³¹

Im Vergleich mit der *Deutschen Vereinigung für alte Musik* wurde der *Société* von Casadesus in den Kritiken oft höheres musikalisches Potential zugeschrieben, so zum Beispiel in einem Zeitungsartikel, der dies recht direkt zum Ausdruck bringt:

„[...] weil die künstlerischen Qualitäten der Pariser Vereinigung die der Münchner weit überragen. Denkt man bei den Franzosen an einen stillen edlen Bordeaux oder an einen perlenden Champagner, so wecken die Vorträge der Münchner Gedankenassoziationen, die in das Hofbräuhaus führen.“²³²

²²⁵ Siehe: H. Haskell: *The Early Music Revival. A History*, Thames & Hudson, London 1988, S. 50.

²²⁶ Tolstoi in einem Brief an Casadesus, siehe ebda.

²²⁷ J. B. Rutledge: *Late 19th-century viol revivals*, in: *Early music*, August 1991, Vol. XIX, S. 415.

²²⁸ *Le Menestrel*, lxi (1895), S. 13-14, zit. nach J. B. Rutledge 1991, S. 416.

²²⁹ D. Gutknecht 1997, S. 204.

²³⁰ Otto Lessmann: *Aus dem Konzertsaal*, in: *AMZ*, Nr. 49, 2. Dezember 1904, S. 811 und B. Henderson: *La Société de Concerts des instruments anciens*, in: *The Strad*, Vol. XXV (August 1908), S. 135-136. zit nach Rutledge 1991, S. 416.

²³¹ E. Schmitz 1906, S. 907.

²³² *Vossische Zeitung*, Berlin, No. 587, 12.12.1906 (im Nachlass Döbereiner).

Dafür war sich die Presse im Allgemeinen einig, dass in dem Engagement der Münchner, eine Aufführung im Stile der Entstehungszeit der vorgetragenen Werke anzustreben, die einzig wichtige, „prinzipielle künstlerische Bedeutung“ liegt und dies im Gegensatz zur ausschließlich „musikalischen Kuriosität“ der Pariser Vorträge der einzuschlagende Weg ist.²³³

In diesem Sinne schreibt ein Rezensent in der Allgemeinen Zeitung über das Konzert der *Société* am 27. Januar 1906 im Museum in München:

„[D]ie historische Treue ist nicht gerade die starke Seite dieser Pariser Vorträge.“²³⁴

Weiter schreibt er:

„Von wem diese Überarbeitungen herrühren, war aus dem Zettel nicht ersichtlich; von Weckerlin? Von Combarieu? Oder von Saint Saëns selbst, dem bekannten Präsidenten der *Société*, der gerade nicht im Verdacht besonderer Geschichtskennntnisse steht. [...] Und unserer ‚Deutschen Vereinigung‘ ist es um die alte Musik zu tun, den Parisern um den alten Schein!“

Historische Treue gehörte also nicht zu den ersten Pflichten dieser Gruppe und wurde in diesem Sinne auch nicht angestrebt, da der Erfolg schon allein aufgrund der Außergewöhnlichkeit der alten Instrumente enorm war. Zudem kann man davon ausgehen, dass ein großer Teil der Konzertbesucher wohl ohnehin nicht über ein derart fundiertes Wissen bezüglich der historischen Aufführungspraxis verfügte, um sich dieser Eklektizismen bewusst zu sein oder diese gar zu kritisieren. Die sehr freie und manchmal wohl auch etwas abenteuerliche Bearbeitungspraxis wurde unter anderem von dem Cembalisten Alfredo Casella (1883-1947) bestätigt, der von 1906-09 mit der *Société* konzertierte:

„The work did not particularly attract me, because almost all of the music played was either apocryphal or had at least been cleverly ‚retouched‘ by that talented and sympathetic rascal of a Casadesus.“²³⁵

Die *Société* von Casadesus bestand trotz finanzieller Engpässe, derentwegen er 1926 den Großteil der Sammlung seiner alten Instrumente – 144 Stücke – an das Boston Symphony Orchestra verkaufen musste, bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges.²³⁶ Dadurch erhält sich „ein fast ununterbrochener Traditionsstrang [der Aufführung Alter Musik], der [...] in Frankreich von Fétis und Choron bis ins 20. Jh. reicht [...], so daß von fast einem Jahrhundert und mehrere Generationen während der Kontinuität im französisch-belgischen Raum gesprochen werden kann.“²³⁷

Die *Société des Instruments anciens Casadesus* war also durch ihr vier Jahre längeres Bestehen als die *DVfaM* und ihr regelmäßiges internationales Konzertieren auch in Deutschland wohl bekannt. Mit

²³³ E. Schmitz 1906, S. 907.

²³⁴ Allgemeine Zeitung No. 44, 28.1.1906 (im Nachlass Döbereiner).

²³⁵ A. Casella in: Music in my time, The Memoirs of Alfredo Casella, übersetzt und hrsg. v. Spencer Norton, Oklahoma 1955 (Erstveröffentlichung: I segreti della Giara, hg. v. G. C. Sansoni, Florenz 1941), S. 72; Vgl. ferner: H. Haskell 1988, S. 51, oder D. Gutknecht 1997, S. 204., dort wird das Zitat ebenfalls verwendet.

²³⁶ Siehe: H. Haskell 1988, S. 51.

²³⁷ D. Gutknecht 1997, S. 202.

Sicherheit war sie ein eindeutiges Vorbild für die Münchner *DVfaM* sowie neuer Antrieb, die von Forschern wie Spitta oder Chrysander schon oft geforderte Verwendung der alten Instrumente bei Aufführungen alter Musik zu forcieren. Andererseits gaben die Konzerte Forschern wie Hugo Leichtentritt Anlass, die Zusammenarbeit der Praxis mit der Musikwissenschaft anzumahlen.²³⁸

Natürlich muss man festhalten, dass das Ziel der Münchner Vereinigung seit ihrem Bestehen das eindeutige Streben nach historischer Treue bei Besetzung und Ausführung war, wie es so oft von ihnen selbst formuliert und von der zeitgenössischen Musikkritik so hoch gelobt wurde.

7.3 Arnold Dolmetsch

Arnold Dolmetsch (1858-1940) gehört zu den Pionieren, die sich um eine ernsthafte Rekonstruktion der Aufführungspraxis Alter Musik bemühten und ist wohl der Bedeutendste unter ihnen.

Als Sohn eines französischen Klavier- und Orgelbauers ging er 1883 nach England. Um 1889 begann er, alte Instrumente zu sammeln, zu restaurieren und zu spielen. Ab den 1890er Jahren gab er vor allem bei sich zuhause Konzerte auf seinen alten Instrumenten, bei denen Alte Musik zu Gehör kam, die er aus alten Handschriften und Drucken übertragen hatte. Zudem wirkte er bei öffentlichen Aufführungen mit, z.B. 1897 als Cembalist bei *Don Giovanni* im Covent Garden. 1893 baute Dolmetsch seine erste Laute, 1894 sein erstes Clavichord und durch die Anregung von William Morris 1896 sein erstes Cembalo.²³⁹ Mit der Zeit baute er zudem sehr erfolgreich Violen, Barock-Violen, Spinette, Fortepianos, Harfen und Vihuelas. Pleyel und Érard in Frankreich produzierten zwar schon seit den 1880ern Cembali, aber in moderner Bauweise, die an das Klangvolumen eines Klaviers angelehnt waren. „Dolmetsch took a different track and returned to historical principles of construction“.²⁴⁰ Damit war er nach wenigen einzelnen Experimenten anderer einer der Ersten, die versuchten, Rekonstruktionen alter Instrumente herzustellen, die der Bauweise der Vorbilder gleichen sollten und nicht dem aktuellen Zeitgeschmack angepasst waren. Zwischenzeitlich baute er während eines fast zehnjährigen Aufenthalts in den USA Cembali und Clavichorde mit der amerikanischen Firma *Chickering* in Boston. Seine Konzerte sowie sein Unternehmen fanden schnell internationales Ansehen. Ein großer Verdienst liegt vor allem auch in seinen originalgetreuen Nachbauten von Blockflöten. Seine 1919 gefertigte Kopie eines Instruments von Peter Bressan (1663 - 1731) wird als erster originalgetreuer Nachbau betitelt. Man muss aber auch bemerken, dass die Mitglieder der *Bogenhauser* schon Jahrzehnte vor ihm auf alten Blockflöten spielten (s. o.). Zudem befindet sich in ihrer Sammlung unter anderem eine originalgetreue Kopie

²³⁸ Vgl.: H. Leichtentritt: Aufführungen älterer Musik in Berlin, in: ZIMG, 7. Jg., Heft 9, Leipzig 1906, S: 370f.

²³⁹ M. Campbell: Art. Dolmetsch, in New Grove Dictionary of Music and Musicians Bd. 7, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S.433.

²⁴⁰ H. Haskell 1988: S. 31.

einer Denner-Flöte des Münchner Holzblasinstrumentenbauers Gottlieb Gerlach (1856-1909), die von diesem mit Sicherheit vor 1909 gefertigt worden ist. Er hat also mehr als ein Jahrzehnt vor Dolmetsch eine alte Blockflöte kopiert.

Trotz alledem war Dolmetsch mit Sicherheit ein Hauptinitiator der Blockflöten-Renaissance im 20. Jahrhundert. Vor allem einer der Hauptprotagonisten der deutschen Blockflötenbewegung, Peter Harlan, wurde maßgeblich durch ein Treffen mit Dolmetsch auf dessen *Haslemere-Festival* im Jahre 1925 beeinflusst.²⁴¹

Dolmetsch war der Erste, der sich in solch ausgiebiger Weise als Praktiker mit dem unbedingten Vorsatz zur historischen Treue um die Alte Musik bemühte, nicht nur durch seine tiefgründige theoretische Beschäftigung mit den alten Instrumenten, sondern auch bei ihrer Restauration und beim Instrumentalspiel. Durch dieses einzigartige und äußerst aufschluss- und folgenreiche Engagement kann er wohl als Urheber oder zumindest als Auslöser der Bewegung bezeichnet werden, die sich ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts für eine möglichst originalgetreue Rekonstruktion der Alten Musik einsetzte. Dieses Wissen gab er an zahlreiche Schüler weiter, die auch weiterhin maßgeblich an der weiteren Erforschung der historischen Aufführungspraxis Teil hatten. Zu ihnen gehörten etwa Günther Hellwig (1903-1985), Jean Buchanan, Suzanne Bloch (1907-2002), Gerald Hayes (1889-1955) oder Robert Donington (1907-1990). Letzterer schreibt über Dolmetsch:

„Unser Wissen um die richtige Interpretation alter Musik wächst noch ständig, aber einen Großteil davon verdanken wir einzig Dolmetsch. Niemand, der auf diesem Gebiet tätig ist, kann an seinen Forschungen vorbeigehen.“²⁴²

Harry Haskell fasst die Bedeutung Dolmetschs in recht treffender Weise zusammen:

„Scholars had covered much of the ground before him; inquisitive musicians had dusted off the old scores and performed them from time to time; instrument makers had reproduced the decaying relics in museums with varying degrees of fidelity. But no one before Dolmetsch had put all the pieces together and grasped the all-important link between the theoretical and practical aspects of reviving a lost performing tradition.“²⁴³

Dolmetschs Wirken war sicherlich auch in Deutschland nicht unbeachtet. Er genoss hohes Ansehen. Ein direkter Austausch vor allem mit Münchner Protagonisten ließ sich im Rahmen dieser Arbeit nicht nachweisen. Trotzdem wäre es nicht undenkbar, dass Dolmetschs Wirken – wenigstens indirekt – auch Einfluss auf die Münchner Geschehnisse hatte, zumindest auf die Aktivitäten Döbereiners.

²⁴¹ Peter Harlan in einem Tonbandinterview mit Fritz Jöde (im Archiv der Deutschen Jugendmusikbewegung in Wolfenbüttel), zit. nach N. Tarasov: Geschichte der Blockflöte: Peter Harlan im Spiegel der Geschichte - Teil 1: Die Wiederentdeckung der Blockflöte, in: Windkanal 2006/ 3, hrsg. v. Conrad Mollenhauer, Fulda, S. 10.

²⁴² R. Donington: (Deutsche Übersetzung und Bearbeitung: H. F. Redlich und Theodora Holm): Art. Dolmetsch, in MGG, Bd. 3, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel/Basel 1954, Sp.640.

²⁴³ H. Haskell 1988, S. 43.

7.4 Wanda Landowska

Wanda Landowska wurde 1879²⁴⁴ in Warschau geboren und hatte dort am Konservatorium Klavier studiert. Sie wanderte 1900 nach Frankreich aus. Sie lebte in Paris und war dort an der *Schola Cantorum* tätig. Ab dieser Zeit setzte sie sich intensiv mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihrer Aufführungspraxis auseinander und begann diese wieder auf dem Cembalo zu spielen. 1903 trat sie damit zum ersten Mal in der Öffentlichkeit auf und war seitdem auf ausgedehnten Konzertreisen in ganz Europa und den USA unterwegs.

1913 leitete sie auf den Ruf Kretzschmars hin eine Cembalo-Klasse an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin, die damit als erste musikalische Unterichtsanstalt überhaupt dieses Fach offiziell anbot. Sie lehrte auch in Basel und Paris.

1925 gründete sie in Saint-Leu-La-Forêt bei Paris ihre eigene Schule für Alte Musik (*École de Musique Ancienne*), die weltweiten Ruhm erlangte.

1940 flüchtete sie vor den Deutschen aus Paris und 1941 in die USA, wo sie bis zu ihrem Tod 1959 blieb und ihre praktischen, theoretischen und pädagogischen Aktivitäten fortsetzte.

Ihr bedeutendstes Werk ist, neben ihren Schriften zum Cembalospiele, das Buch *Musique ancienne*, das sie 1909 zusammen mit ihrem Mann Henri Lew geschrieben hat.

1912 baute die Firma Pleyel aus Paris nach ihren Angaben das erste große Konzertcembalo dieser Zeit. Diese Instrumente waren am modernen Klavierbau orientiert und entsprachen nicht ihren historischen Vorbildern. In ihrer weiteren Karriere bevorzugte sie fast ausschließlich diese Pleyelschen Instrumente. Somit liegen hier ähnliche Gegebenheiten wie bei Döbereiner und seiner modifizierten Gambe vor.

„Mit dieser objektiv nicht vorhandenen, aber subjektiv empfundenen ‚Echtheit‘ des Instruments, mochte sie auch auf einer Mystifikation beruhen, schien eine der wesentlichen Bedingungen authentischen Musizierens hinreichend erfüllt.“²⁴⁵

Landowska war neben ihrer Dozententätigkeit und zahlreichen Aufsätzen in der deutschen Fachpresse auch als Interpretin in Deutschland unterwegs, so spielte sie zum Beispiel mit Christian Döbereiner auf dem fünften Bach-Fest in Duisburg am 6. Juni 1910, bei dem zum ersten Mal ein *Konzert mit alten Instrumenten* stattfand (siehe Punkt II.7.1).

Sie war eine der wichtigsten Personen bei der Wiederbelebung des Cembalos, trug aber auch erhebliche Verdienste an der allgemeinen Renaissance der Alten Musik im 20. Jahrhundert. Sie wurde sowohl durch ihre Auftritte als konzertierende Virtuosin, als auch durch ihre theoretischen Forschungen zum Cembalo sowie der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts im Allgemeinen zur höchst angesehenen Musikerin, Pädagogin und vor allem unangefochtenen Autorität und

²⁴⁴ Über das genaue Geburtsdatum ist man sich uneinig. 1879 ist in ihrem Pass vermerkt. Siehe L. Salter: Art. Landowska, in NGD, Bd. 14, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S. 225.

Spezialistin auf diesem Gebiet. Die von ihr entwickelte Cembalo-Technik ist maßgebend für die Nachwelt. „Alle bedeutenden heutigen Cembalisten sind direkt oder indirekt durch ihre Schule gegangen. [...] Die Renaissance des Cemb. und der für dieses Instr. geschriebenen Musik wird zu allen Zeiten mit ihrem Namen verbunden bleiben.“²⁴⁶

²⁴⁵ D. Gutknecht 1997, S. 220.

²⁴⁶ E. R. Jacobi: Art. Landowska, in: MGG, Bd. 8, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1960, Sp. 171.

IV. Genauere Darstellung einzelner Aktivitäten und Vorgänge in der Münchner Bewegung sowie der Rezeption Alter Musik in München

Im ersten Punkt des folgenden Kapitels sollen die wichtigsten, in dem hier behandelten Zeitraum herausgegebenen Veröffentlichungen der wissenschaftlichen Forschung zur Alten Musik in München, die oftmals als Quelle für die Praxis dienen, kurz dargestellt werden.

Weiterhin sollen die Ereignisse und Entwicklungen in der Münchner Alte-Musik-Bewegung etwas eingehender im Bezug auf die klangliche Verwirklichung der Alten Musik anhand von einigen Beispielen untersucht werden. Ein wichtiger Punkt wird dabei die Frage sein, welche Rolle die historische Aufführungspraxis dabei spielte und wie sich eventuelle, diesbezügliche Bemühungen bei der klanglichen Verwirklichung gestalten oder ob die Aufführungen Alter Musik von der noch vorherrschenden Ästhetik der spätromantischen Bearbeitungs- und damit auch Aufführungspraxis geprägt waren und wie sich dieser Einfluss vielleicht auf die Versuche historischer Aufführungspraxis ausgewirkt hat. Zudem soll kurz auf einige ausgewählte Werke zur zeitgenössischen Diskussion um die praktische Ausführung Alter Musik eingegangen werden.

Im zweiten Teil wird versucht, die allgemeine Rezeption der Alten Musik im Münchner Musikleben zu beleuchten. Zudem soll auch anhand von ausgewählten Beispielen auf das Verhältnis zur Alten Musik eingegangen werden, das die zeitgenössischen Münchner Komponisten, die sich zwischen neudeutscher Schule, Spätromantik, Expressionismus und Neuer Musik auf dem Weg in die Moderne befanden.

1. Wissenschaftlich-theoretische Forschung / Edition

Wie bereits erwähnt, ist die Verfügbarkeit von geeignetem Aufführungsmaterial in Form von Noten eine grundlegende Voraussetzung für historisch informierte Aufführungsversuche Alter Musik. Weiterhin sollte sich die Praxis auch an Publikationen mit wissenschaftlichen Untersuchungen zur praktischen Umsetzung dieses Notenmaterials anhand von Quellen- und Archivstudien orientieren, um neue, belegbare Erkenntnisse in diesem Bereich mit einzubinden.

Das Notenmaterial war ja bis auf wenige Ausnahmen, wie die Bach-Gesamtausgabe, die Händel-Gesamtausgabe oder die durch die cäcilianistische Bewegung angeregten Ausgaben älterer Kirchenmusik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und dem Beginn der akademischen Musikwissenschaft, zum größten Teil noch völlig unberührt. In den seltensten Fällen gedruckt, mussten die zur Aufführung benötigten Werke erst aufgefunden und durch archivalische und

quellenkundliche Forschung bearbeitet und ediert werden, um benutzt werden zu können. Dadurch wurde überhaupt erst eine reale Basis für ein breiteres Wiederaufgreifen Alter Musik geschaffen.

In München stehen die wichtigsten wissenschaftlichen Veröffentlichungen der hier behandelten Zeit zum größten Teil mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität und Adolf Sandberger direkt oder indirekt in Verbindung. Daher werde ich mich hier auf diese Kreise, vor allem auf Sandbergers editorische Arbeit beschränken.

Durch die von ihm gebildete und geprägte musikwissenschaftliche Schule ist ein beachtlicher Teil zur Editions Geschichte Alter Musik beigetragen worden. Er war ab 1889 Amtsnachfolger von Julius Joseph Maier, dem ersten Konservator der Musikabteilung der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, der schon immense Vorarbeit für eine mögliche Herausgabe älterer Werke durch die Erschließung der Musikhandschriften und Drucke in seinem 1879 erschienenen Katalog geleistet hatte. Maier und seine Arbeit haben Sandberger mit Sicherheit enorm beeinflusst; so wurde die gesamte Orientierung des Münchner Musikwissenschaftlichen Instituts von Sandbergers Affinität zur Archivarbeit und Quellenkunde geprägt. 1900 gründete er die Publikationsreihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (DTB), die als Folge II der von der *Kgl. Preussischen Musikgeschichtlichen Kommission* seit 1892 herausgegebenen *Denkmäler Deutscher Tonkunst* erschien. Unter Sandbergers Leitung wurden bis 1931 36 Bände mit ausgewählten Werken bedeutender, in Bayern tätiger Komponisten des 16. bis 18. Jahrhunderts herausgegeben. Lehre, Unterricht sowie eigentlich der gesamte Seminarbetrieb waren auf die Arbeit an diesem Projekt ausgerichtet. Die vielen unerforschten Bestände der BSB bildeten den hauptsächlichen Quellenbestand für die DTB.

„Mitglieder des Seminars hatten Sparten und Abschriften alter Musikalien – deren Anfertigung bildete für die Studierenden ein ausgezeichnetes Übungsmittel –, ferner archivalische und bibliographische Aufnahmen und Kataloge als unentbehrliche Grundlage für die Erforschung der musikalischen Landeskunde hergestellt. Vierzig der im Seminare angefertigten Dissertationen behandelten Themen aus dem Bereich der ‚DTB‘. Die meisten Mitarbeiter der ‚DTB‘ bekamen für dieses Unternehmen im Seminar ihre wissenschaftliche Schulung.“²⁴⁷

Sechs dieser Dissertationen wurden dann in überarbeiteter Form in die Reihe der DTB aufgenommen.²⁴⁸ Die praktisch-musikalische Verbreitung der DTB erfolgte durch Kirchen-, Kammer- und Hausmusiker.²⁴⁹ Zusätzlich wurden die Bände von fast allen bayerischen Gymnasien erworben. Dort wurden sie neben dem Chorgesang für die obligatorisch gepflegte Instrumentalmusik im Einzelunterricht sowie im Orchester im praktischen Einsatz tatsächlich

²⁴⁷ A. Elsner 1982, S. 181.

²⁴⁸ Es handelt sich um die Dissertationen von E. Schmitz (1905, in DTB VII/ 1, 1906 u. VIII/ 1, 1907), F. Schreiber (1905, in DTB XIII, 1913), O. Mayr (1907, in DTB X/ 2, 1909), O. Ursprung (1911 in DTB XXVI, 1926), O. Kaul (1911 in DTB XII/ 1 u. XXV) und H. Junker (1913 in DTB XIX u. XX). Die genauen Titel der Dissertationen finden sich im Anhang dieser Arbeit.

²⁴⁹ L. Schiedermaier: A. Sandberger, in: ZMW, Jg. 17, Heft 1, Leipzig 1935, S. 2.

benutzt, was für die nicht so schlüsselsicheren Schul- und Laienmusiker durch den beigefügten Klavierauszug ermöglicht wurde.²⁵⁰ Dies zeigt, wie sehr ein großes Ziel solcher Ausgaben auch tatsächlich erfüllt wurde: Das Erklingen der darin aufbereiteten Alten Musik – und zwar auf allen Ebenen des musikalischen Leistungsspektrums, von der gebildeten Laienmusik bis in die professionelle Kirchen- und Kammermusik. „Damit erhält die heutige Musikpraxis das Material, mit einer Wiederbelebung unseres Meisters sogleich zu beginnen.“²⁵¹

Zu den Mitarbeitern der DTB gehörten u. a. Theodor Kroyer, Otto Ursprung oder Bertha Antonia Wallner. Sie alle waren auch außerhalb der DTB editorisch tätig. So hat Kroyer die *Publikationen älterer Musik* ins Leben gerufen sowie zahlreiche weitere Studien zur Musik des 16. Jahrhunderts veröffentlicht. Otto Ursprung hat sich als Theologe in einer „bis heute unübertroffene[n] Leistung“²⁵² um die Erforschung und Gesamtdarstellung der katholischen Kirchenmusik verdient gemacht. Auch Bertha Antonia Wallner hat nicht nur im Rahmen der Arbeit an den DTB in vielfacher Weise durch die Erschließung unzähliger unbekannter Quellen und Dokumente des 15. bis 18. Jahrhunderts wichtige Beiträge zur Forschung über Alte Musik sowie zur Musikgeschichte Münchens und Bayerns beigetragen.²⁵³

Die reichen Schätze an Musikhandschriften in der Hofbibliothek, vor allem die des ehemaligen Münchner Hofkapellmeisters Orlando di Lasso, hatten Sandberger schon zu seiner Habilitationsschrift: *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (1894) angeregt. Von 1894 bis 1926 gab Sandberger zusammen mit Franz Xaver Haberl sämtliche Werke Orlando di Lassos in einer Gesamtausgabe von 21 Bänden bei Breitkopf & Härtel in Leipzig heraus. Diese war leider nicht vollständig. Eine neue *Orlando di Lasso-Gesamtausgabe* wurde von 1956 bis 1995 herausgegeben und enthält als eine Art Supplement all das, was in der alten Gesamtausgabe fehlt, also die Messen und Magnificat (die jedoch nicht alle zweifelsfrei Lasso zugeschrieben werden können), die Passionen, Hymnen, so bedeutende Zyklen wie die *Lagrime di San Pietro* und die *Prophetiae Sibyllarum*, die Bußsalmen, Lectiones, Lamentationes, die kleineren liturgischen Werke, schließlich einen Band mit Motetten, Chansons und Madrigalen, die den Herausgebern der alten Gesamtausgabe unbekannt waren und erst später im Rahmen umfangreicher Quellenforschungen aufgefunden wurden.²⁵⁴

²⁵⁰ Siehe H. J. Moser: *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*, Kassel-Basel 1952, S. 26f.

²⁵¹ A. Sandberger in der Einleitung zum ersten Band der DTB, in: A. Sandberger (Hrsg.): *E. F. Dall' Abaco*, Leipzig 1900 (DTB, erster Jg., Band 1), S. LIX.

²⁵² A. Ott: *Art. Ursprung*, MGG, Bd. 13, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1966, Sp. 1182.

²⁵³ A. Ott: *Art. Wallner*, in MGG, Bd. 14, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1968, Sp. 177f.

²⁵⁴ B. Schmid: *Die Orlando di Lasso Gesamtausgabe*, URL: <http://www.lasso.badw.de/lausgabe.htm> (zuletzt besucht am 1.10.2007).

Nichts desto trotz ist Sandbergers Gesamtausgabe eine wichtige Basis für die Ausweitung der praktischen Lasso-Aufführung, die in München zwar spätestens seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts mit der kirchenmusikalischen Restauration und damit dem Wirken Haubers und Etts wieder traditionell gepflegt wurde, aber nur auf das Wirken dieser Einzelpersonen beschränkt war. Mit der Gesamtausgabe werden die Werke Lassos für eine breite Öffentlichkeit zugänglich. Hans Engel merkt dazu an:

„Mit seiner Ausg[abe] der Lasso-B[än]de und seinen Studien zu Lasso (und Hassler) schuf er [Sandberger] die Grundlagen für die neuere Kenntnis des 16. Jh. Er förderte durch die Ausg[abe] der DTB das Interesse für die Vorklassiker“²⁵⁵

Sandbergers Arbeit hat damit auch die Entwicklung der Münchner Ensembles nicht nur beeinflusst, sondern auch erleichtert. Seine Veröffentlichungen, vor allem die DTB boten eine reiche Quelle aus der diese nur zu schöpfen brauchten. So findet man viele Stücke aus dem aufgeführten Repertoire, die ohne Sandbergers Vorarbeit wahrscheinlich nicht zur Aufführung gekommen wären. In diesem Zusammenhang schreibt Eugen Schmitz über das erste Konzert der *DVfaM*:

„Wenn dieser erste Abend sonach einen schönen, vollen Erfolg bedeutet, den wir den Veranstaltern aufrichtig gönnen, so gebietet doch die Pflicht der Dankbarkeit, darauf hinzuweisen, dass dieser Erfolg schwerlich so nachhaltig gewesen wäre, wenn nicht in München der Boden hierfür schon lange im stillen, möchten wir sagen, bereitet war: durch die bayerischen Tondenkmäler und durch Sandbergers akademische Tätigkeit. Eine ganze Anzahl von den Vorträgen der ‚Deutschen Vereinigung für alte Musik‘ geht auf sie zurück: in München ist die Gambenmusik zuerst wieder erweckt worden: von hier ist die maßgebende Arbeit über Neefe ausgegangen (Levys Dissertation)²⁵⁶; in den bayerischen Denkmälern wurde Stamitz zum erstenmal publiziert; und die Erlenbachsche Sonate endlich entstammt einer ebenfalls unter Sandbergers Leitung gearbeiteten Dissertation (Einstein, Literatur für Gambe). Wir erwähnen das auch, um zu zeigen, wie sich Praxis und Wissenschaft hier in die Hände arbeiten, und welch fruchtbaren Boden die Renaissancebewegung auch in unserer Stadt findet.“²⁵⁷

2. „Authentizität“ bei der praktischen Ausführung Alter Musik sowie beim verwendeten Instrumentarium

Bei der Auswahl des Repertoires sowie bei der praktischen Ausführung Alter Musik muss man eine deutliche Differenzierung der Intentionen der jeweiligen Ausführenden vornehmen. Dabei ist die grundlegende Motivation zur Aufführung älterer Musik zu berücksichtigen und zu prüfen, inwiefern diese Motivation überhaupt eine Aufführung anstrebt, die eine Annäherung an den Klang der Entstehungszeit des Werkes verfolgt. Eine Aufführung, die ausdrücklich dieses alte Klangbild

²⁵⁵ H. Engel: Art. Sandberger, MGG, Bd. 11, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1963, Sp. 1358.

²⁵⁶ Bei der hier von Schmitz zitierten Dissertation über *Christian Gottlob Neefe* handelt es sich um eine ebenso betitelte Dissertation von Heinrich Lewy, Rostock 1901 (Referent Alb. Thierfelder).

²⁵⁷ E. Schmitz in: Allgemeine Zeitung, No. 535, 21.11.1905 (im Nachlass Döbereiner).

wieder zu erwecken versucht, ist im Bezug auf die dabei verwendeten Instrumente, Quellen und Methoden anders zu beurteilen als eine Aufführung ohne diese speziell intendierten Hintergründe. Die Authentizität, d. h. der Grad der Annäherung an das vermutete Klangbild der Entstehungszeit des jeweilig vorgetragenen Werkes, hängt also maßgeblich von der Intention des Interpreten ab.

So muss man demzufolge unterscheiden zwischen den *retrospektiven Konzerten* des *Kaim-Orchesters*, die eine „stilgetreue Besetzung“ suggerierten, der *Deutschen Vereinigung für alte Musik*, die Musik in „Originalgestalt“ versprochen, den frühen Aufführungen der Matthäuspassion, die bewusst in ein romantisches Gewand verpackt waren und den Aufführungen von Lautenliedern eines Heinrich Scherrer, der in ähnlicher Weise zwar die „alte Zeit des schönen Lautengesangs“ wieder aufleben lassen wollte, dies aber in einer bewusst eklektizistischen Form vollzog. Eine weitere Ebene bildeten die privaten Treffen der *Bogenhauser* zum geselligen Musizieren.

Man muss bedenken, dass die Ideen zu einer klanglichen Rekonstruktion der Alten Musik – im Gegensatz zur bloßen Aufführung – erst mit dem Entstehen der Musikwissenschaft gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkamen und sich konkrete Bemühungen unter Berücksichtigung der wissenschaftlichen Forschungsergebnisse erst langsam zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigten. Es bestanden also noch keinerlei Erfahrungen auf diesem Gebiet, auf die man zurückgreifen hätte können.

Das Problem der Authentizität, wie es heute ausgiebig diskutiert wird, gab es zu dieser Zeit scheinbar nicht. „Bis zum 2. Weltkrieg bestand die auf positivistischer Wissenschaftsgläubigkeit beruhende Tendenz, dass Forschung und Praxis durch intensive Beschäftigung durchaus in der Lage wären, Alte Musik in der originalen Art und Weise der Entstehungszeit rekonstruieren zu können. Forscher wie Ph. Spitta, Fr. Chrysander, H. Kretzschmar, Schering u.a. teilten diese Auffassung. Erst in den 1930er Jahren, verstärkt in den 1950er Jahren, wurden Zweifel an der grundsätzlichen Erreichbarkeit authentischer Aufführungen von Alter Musik artikuliert. Das englische Schrifttum nahm sich der Frage der Authentizität an und vertritt bis in die Gegenwart die Ansicht, dass Authentizität zwar anzustreben sei, ihr Erreichen aber eine Illusion bleiben müsse.“²⁵⁸

Diese Überzeugung zieht sich teilweise noch weit in unsere Zeit. Während dieses Thema auf einer Fachtagung zur Alten Musik im März 1930²⁵⁹ gar nicht zur Debatte stand, sprach Karl Grebe noch in den 60er Jahren davon, dass die Frage, „inwieweit man heute Alte Musik historisch getreu wiedergeben kann [...] eine reine Sachfrage“²⁶⁰ sei. Weiter schreibt er, dass „die historische Treue

²⁵⁸ D. Gutkecht, Artikel „Aufführungspraxis“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bärenreiter/Metzler, Kassel/ Stuttgart, 1994, Sp. 954-986, hier Sp. 955f.

²⁵⁹ 21.-23. März 1930: Tagung zur „Wiedererweckung der Barockinstrumente in der Gegenwart“, auf Einladung des Arbeitskreises für Jugend- u. Volksmusikpflege e. V. im Musikheim Frankfurt/Oder.

²⁶⁰ K. Grebe: Die alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit, in: Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967, hrsg. v. Walter Wiora, Kassel 1968, S. 21.

kein grundsätzliches Problem der Alten Musik ist, sondern ein partielles“²⁶¹. Christian Döbereiner schreibt 1955 bezüglich der aufführungspraktischen Probleme rückblickend auf das Münchner Bachfest 1925 sogar:

„In München waren nämlich bei mir und Landshoff Probleme der Besetzungs- und Aufführungspraxis längst gelöst, als selbst die ‚Neue Bachgesellschaft‘ bei ihren wandernden Bach-Festen noch experimentierte.“²⁶²

Durch den Fortschritt der Wissenschaft und die Erfahrungen, die durch die oftmals ausschließliche Beschäftigung mit Alter Musik in den vielen neu entstandenen Ensembles gesammelt werden konnten, wurde spätestens in den 1980er Jahren eine neue Diskussion um Authentizität in der historischen Aufführungspraxis entfacht, die vielschichtige Fragestellungen im Hinblick auf die Auslegung des Begriffs Authentizität und seines Inhalts aufbrachte und das Problembewusstsein diesbezüglich schärfte.²⁶³

Da hier nicht auf alle Probleme dieses vielschichtigen Authentizitäts-Begriffs eingegangen werden kann, soll der Terminus hier nur im Sinne seiner allgemeinen, lexikalischen Definition als Ausdruck für Originalität verwendet werden, mit dem eventuelle Abweichungen zur ursprünglichen Form eines Werks oder Instruments, also der von den Ensembles zur Klangrealisation verwendeten Mittel und Methoden beschrieben werden können.

Der folgende Abschnitt soll demnach nicht als vollständige und detaillierte Aufarbeitung dieser Aktivitäten im Sinne der neueren Authentizitäts-Diskussionen um die historische Aufführungspraxis gelten. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann, wie oben bereits erwähnt, nur ein Überblick gegeben und aufgezeigt werden, inwiefern die Ensembles grundsätzlich eine Aufführungspraxis anstrebten, die an dem mutmaßlichen Klangbild der Entstehungszeit der Werke orientiert war und mit welchen Mitteln sie diese zu realisieren versuchten.

2.3 Die praktische Ausführung

Die exakte praktische Ausführung der Alten Musik durch die hier besprochenen Ensembles im Sinne von Artikulation, Dynamik, Verzierungen u. ä., lässt sich aufgrund von fehlenden oder - vielleicht in sehr seltenen Fällen - äußerst schwer auffindbaren Tonaufnahmen nur anhand

²⁶¹ Ebda, S. 22.

²⁶² C. Döbereiner 1955, S. 12.

²⁶³ Eine ausführliche Darstellung dieser Thesen würde hier den Rahmen sprengen, deshalb sei hier nur auf einige Arbeiten verwiesen: Richard Taruskin, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Temperley, Robert Winter: *The Limits of Authenticity: a discussion*, in: *Early Music*, Vol. 12, No. 1, Februar 1984, S. 3-26; Nicholas Kenyon (Hrsg.): *Authenticity and Early Music*, Oxford Univ. Press, Oxford 1988; Robert Donington: *The Present Position of Authenticity*, in: *Performance Practice Review*, Vol. II, No. 2, Herbst 1989, Claremont 1989, 117-125; John Butt: *Art. Authenticity*, in: *NGD*, Vol. 2, zweite Auflage, London 2001, 241-242; Peter Kivy: *On The Historically Informed Performance*, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol 42, No. 2, April 2002, S. 128-144.

schriftlicher Zeugnisse rekonstruieren. Eine Möglichkeit auf die praktizierte Ausführung zu schließen, besteht durch die Auswertung diesbezüglicher Angaben in theoretischen Abhandlungen zur Aufführungspraxis, die in dieser Zeit entstanden sind oder idealerweise von den jeweiligen Protagonisten selbst verfasst worden sind; vorausgesetzt natürlich, dass sie sich in der Praxis auch an diese Angaben gehalten haben. Da eine ausführliche Darstellung der zeitgenössischen Diskussion über die zu beachtenden Details bei der praktischen Ausführung den Rahmen dieser Arbeit zu sehr ausweiten würde, werde ich dieses Thema nur anhand einiger ausgewählter Beispiele etwas beleuchten.²⁶⁴

So schreibt zum Beispiel Christian Döbereiner in seinem Buch *Zur Renaissance Alter Musik* Empfehlungen zu Diminution und Improvisation, Vorschlägen, Vorhalten, punktierten Noten, Triller, Bogenstriche und den verschiedenen Stimmungen nieder. Als wichtigste Quellen für sein Buch und „für die Kenntnis der Musikausübung und Musikauffassung des 18. Jahrhunderts“ im Besonderen nennt er dort Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752), C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen* (1753) oder die Violinschule von Leopold Mozart (1756).²⁶⁵

Im Bezug auf die ältere Gesangkunst verweist er auf Pier Francesco Tosis *Opinioni de'cantori antichi e moderni* (1723). „Für die Zeit um Joh. Seb. Bach“ empfiehlt Döbereiner Johann Gottfried Walthers Kompositionslehre (*Praecepta der musicalischen Composition*, 1708) und sein *Musicalisches Lexicon* (1732), Johann Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* (1739), die Schriften von Johann David Heinichen (1683-1729) oder Friedrich Wilhelm Marpurgs (1718-1795) Aufsätze über Ornamentik.²⁶⁶

Döbereiner verweist ebenfalls darauf, dass es auch in der Zeit des Barock und Rokoko, in der man sehr wenig Angaben zur Ausführung in den Noten findet, da diese von den Ausführenden automatisch ergänzt wurden, Ausnahmen wie Giuseppe Tartini (1692-1770) gab, der „seine Werke reichhaltig mit Verzierungen und Bogenstrichangaben bezeichnet und zu seinen Konzerten die

²⁶⁴ Für ausführlichere Informationen sei auf eine Auswahl von zeitgenössischen, hier aber nicht behandelten Veröffentlichungen verwiesen: Ernst David Wagner: *Musikalische Ornamentik oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrage der Vokal- und Instrumental-Musik* gründlich erläutert von Ernst David Wagner. Eingeführt in die Neue Akademie der Tonkunst in Berlin, in das Conservatorium der Musik in Berlin, und in den musikalischen Lehranstalten, Berlin 1869; Edward Dannreuther: *Musical Ornamentation*, 2 Bde., London – New York 1893 und 1895; Franz Kuhlo: *Über melodische Verzierungen in der Tonkunst*, Diss., Berlin 1896; Hermann Kretzschmar: *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* für 1900, 7. Jg., Leipzig 1901, Nachdruck: Vaduz 1965, S. 51-68; Hugo Goldschmidt: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, 1. Bd.: *Das 17. u. 18. Jh. bis in die Zeit Glucks*, Charlottenburg 1907; Adolf Beyschlag: *Die Ornamentik der Musik*, Supplementband zu: *Urtext klassischer Musikwerke*, hrsg. v. d. Kgl. Akademie der Künste zu Berlin, Leipzig 1908, Nachdruck Walluf 1978; Hugo Leichtentritt: *Zur Verzierungslehre*, in: *SIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 613-633. In diesem Aufsatz bespricht Leichtentritt die Werke von Goldschmidt und Beyschlag. Während er Goldschmidt lobt, wird Beyschlags Arbeit von ihm förmlich zerrissen, er schreibt von einem „in seinem größten Teil dilettantischen, von Fehlern, Ungenauigkeiten, Unzulänglichkeiten strotzenden Buch“ (S. 631); diesbezügliche Beiträge und Diskussionen in den *BJb* ab dem ersten Jg. 1904.

²⁶⁵ C. Döbereiner 1950, S. 2.

²⁶⁶ Ebda, S. 22 und 43.

Kadenzen selbst schreibt.“²⁶⁷ Weiter schreibt er: „Auch J. S. Bach bezeichnete seine Schöpfungen mit Sorgfalt und überließ den Ausführenden nur sehr wenig oder auch gar nichts, was diese aus Eigenem hinzufügen konnten“.²⁶⁸ Zudem bringt er ein Beispiel aus Arcangelo Corellis zwölf Solo-Violinsonaten op. 5 (Erstdruck 1700). In der zweiten Ausgabe hat Corelli zu den ersten sechs Adagios eigene Auszierungen hinzugefügt.²⁶⁹

Er bezieht auch ältere Literatur mit ein. So beruft er sich im Kapitel *Über Diminution und Improvisation* unter anderem auf Diego Ortiz' (~ 1510–1570) *Trattado de Glosas* (1553) oder Christopher Simpsons (~ 1605–1669) *The Division Violist* (1659) sowie im Abschnitt *Stimmung* auf Martin Agricolas (~ 1486–1556) *Musica instrumentalis deudsch* (1529) oder Michael Praetorius' (~ 1571–1621) *Syntagma musicum* (1618).²⁷⁰ Die Quellen, die er bei seiner Gambenschule aus dem Jahr 1936 verwendet, sind im Wesentlichen dieselben.

Im Vergleich zu Schering (*Aufführungspraxis Alter Musik*, 1931) behandelt Döbereiner überwiegend das 18. Jahrhundert. Das Buch trägt den Untertitel „Bemerkungen über Verzierungen und Vortragspraxis in alter und klassischer Musik“. So befasst er sich in vielen Fällen auch mit der Praxis der vorklassischen und klassischen Zeit, also mit C. P. E. Bach oder W. A. Mozart.

Scherings Werk ist wesentlich umfassender angelegt; es beginnt mit dem 14. Jahrhundert und erstreckt sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, wo er die „alte Zeit“ enden lässt.²⁷¹ So nimmt bei ihm auch der Zeitraum vor dem 18. Jahrhundert einen sehr großen Teil ein, der bei Döbereiner etwas vernachlässigt wird.

Döbereiner stützt sich in sehr großen Teilen auf die drei Hauptquellen von Quantz, C. P. E. Bach und L. Mozart, merkt aber vor allem bei den Vorschlägen auch mehrmals an, dass die Anwendung dieser Werke „auf die Kunst J. S. Bachs, Händels und deren Vorgänger einiger Einschränkungen“ bedürften, oder teilweise, so etwa für die Ausführung „langer Vorschläge“ auch überhaupt „nicht anwendbar“ seien²⁷², da diese ja bereits als Vertreter des galanten Stils wenig Verständnis für die Musik der Alten aufbrachten²⁷³. Die Übergänge der Erklärungen von barocker zu galanter Ausführungsweise sind jedoch teilweise trotzdem recht fließend.

Insgesamt ist aber auch Kretzschmar in seinen *Bemerkungen über den Vortrag alter Musik* der Meinung:

„In Tosi und Quantz haben sich alle, die mit alter Musik zu thun haben, das nötige Wissen zu holen. Sie bieten alles über Wann und Wie Entscheidende, Gebote und auch Verbote. Wer nicht diese Theorie be-

²⁶⁷ C. Döbereiner 1950, S. 20.

²⁶⁸ Ebda.

²⁶⁹ Ebda, S. 8.

²⁷⁰ Ebda, S. 4f und 62.

²⁷¹ A. Schering 1931, S. 2.

²⁷² C. Döbereiner 1950, S. 22f., 25f und 43.

²⁷³ Ebda.

herrscht, geht auf Schritt und Tritt auch im Urteil über alte Musik fehl und handele es sich nur um ein einfaches deutsches Lied.“²⁷⁴

Auch Wanda Landowska schreibt in ihrer Darstellung *Musique ancienne* von 1909 im Bezug auf „*vermischte Manieren*, où toutes sortes d’ornaments se trouvent entremêlés“ dass:

„Praetorius, Mattheson, Leopold Mozart, Quantz, Marpurg nous en donnent des explications détaillées.“²⁷⁵

Die konkreten aufführungspraktischen Ausführungen machen nur etwas mehr als ein Drittel des Buches aus, während sie im restlichen Teil historische, ästhetische und verschiedene weitere Aspekte zur Alten Musik behandelt. Das einzige Notenbeispiel, das Andante aus J. S. Bachs *Italienischem Konzert* (BWV 971) versieht sie recht ausführlich mit eigenen Vortragsbezeichnungen.

Insgesamt muss ihr Buch, das 1921 schon in der siebten Auflage erschien und mit Sicherheit zu den am meisten gelesenen Werken dieses Genres gehört, „be reviewed today not as a musicological study but as a social document that reflects the musical climate of the first decade of this [20.] century. [...] *Musique ancienne* provides a touchstone for assessing and evaluating some of the changes that have taken place in the world of music during the past sixty years.“²⁷⁶

So sind die herangezogenen Quellen bei den hier angesprochenen Darstellungen zur Aufführungspraxis zumindest in ihrem Kern meist dieselben, was zumindest die Bemühung sichtbar werden lässt, sich nach den damaligen Vorgaben zu richten.

Aufgrund dessen könnte man schlussfolgern, dass in der Praxis eine einheitliche Ausführung der Alten Musik erfolgte. Aber davon ist deshalb nicht automatisch auszugehen. Die Autoren sind sich in manchen Dingen zwar grundsätzlich einig, so zum Beispiel befürworten alle kleine Besetzungen für Alte Chor- oder Orchestermusik²⁷⁷, dennoch gibt es Momente, die dagegen sprechen, dass die Ausführungen bei Konzerten einheitlich waren.

So werden immer wieder die Freiheiten der improvisatorischen Verzierungspraktiken betont, also die „vom Ausführenden selbstständig hinzugebrachten Auszierungen, die das 18. Jahrhundert ‚Manieren‘ nannte“.²⁷⁸ Die „wesentlichen“ Manieren waren zwar im Allgemeinen festgelegt, was der Praxis natürlich zur Einheit verhalf, bei der „willkürlichen“ jedoch konnte der ausübende „Virtuose seine ‚nachschaффende‘ Phantasie walten lassen“.²⁷⁹

²⁷⁴ H. Kretzschmar 1900 (Nachdruck 1965), S. 68.

²⁷⁵ W. Landowska: *Musique ancienne*, Paris 1909, Nachdruck Editions Ivrea, Paris 1996, S. 174.

²⁷⁶ P. Aldrich: Wanda Landowska’s *Musique Ancienne*, in: *Notes*, 2. Folge, Bd. 27, No. 3 (März 1971), New York, S. 462.

²⁷⁷ Vgl.: C. Döbereiner 1955, S. 9; A. Schering 1931, S. 162ff; W. Landowska 1909 (Nachdruck 1996), S. 138ff; A. Schmid-Lindner 1924, S. 55; L. Landhoff 1927, S. 108; H. Kretzschmar 1900 (Nachdruck 1965), S. 57.

²⁷⁸ A. Schering 1931, S. 122.

²⁷⁹ C. Döbereiner 1950, S. 8.

Andererseits merkt zum Beispiel Schering an, dass es bei der Aufführung eines alten Kunstwerkes durchaus erlaubt sei, aufführungspraktische Kompromisse einzugehen, so dass „das volle Verständnis seines Kunstwertes in der Gegenwart gewährleistet“ sei.²⁸⁰ Döbereiner geht hier noch weiter, wenn er von der „Entwicklung der Kunst“ schreibt und ein „Erstarren“ anmahnt: „Alles Menschenwerk trägt den Stempel der Zeit seiner Entstehung; auch in seiner Unvollkommenheit.“ Deshalb müsse das Bestreben sein „die Gegenwart an das Vergangene sinngemäß und organisch weiterbauend anzuknüpfen.“²⁸¹

Natürlich kann die Aufführung Alter Musik in unserer Zeit keine, in jeder Hinsicht exakte Rekonstruktion damaliger Aufführungen leisten, dazu sind doch zu viele Faktoren unbekannt oder zumindest nicht immer eindeutig erwiesen. Dennoch widerspricht Döbereiner mit seinen Aussagen dem grundlegenden Bestreben, das er ja eigentlich auch selbst vertritt, eine möglichst genaue Annäherung daran zu erreichen.

Es ist also anzunehmen, dass die Aufführungen der oben genannten Ensembles oder Personen durch die damals noch am Anfang stehende Forschung über die Aufführungspraxis und die subjektive Auslegung der Quellenangaben wohl sehr individuell gestaltet wurden.

2.2 Das Instrumentarium

Wenn man nun das bei der praktischen Aufführung Alter Musik verwendete Instrumentarium betrachtet, muss man bedenken, dass die wissenschaftliche Instrumentenkunde sowie die systematische Sammlung von Instrumenten erst mit dem Entstehen der akademischen Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann und die ersten großen und systematisch ausgereiften Gesamtübersichten zur Instrumentenkunde das *Real-Lexicon der Musikinstrumente* (1913) von Curt Sachs oder die zusammen mit Erich Moritz von Hornbostel verfasste *Systematik der Musikinstrumente* (1914) sind. Auch die großen Instrumentenausstellungen dieser Zeit weckten erst wieder das tiefere Interesse an den alten Instrumenten. Aufgrund der zuvor nicht existenten Aktualität beschäftigte sich natürlich auch der Instrumentenbau erst ab dieser Zeit wieder nach und nach mit dem historischen Instrumentarium, wie es im Punkt III.2 bereits bemerkt wurde.

²⁸⁰ A. Schering 1931, S. 3f.

²⁸¹ C. Döbereiner 1936, S. VII.

Wenn auch Musikwissenschaftler wie Spitta oder Chrysander schon seit längerem den originalgetreuen Nachbau alter Instrumente forderten,²⁸² begannen Instrumentenbauer erst vereinzelt um 1900 mit detailgetreuen Kopierversuchen alter Instrumente.²⁸³

Alte Originalinstrumente mussten aufgrund ihrer langen Absenz im Musikleben erst wieder „ausgegraben“ werden und waren denkbar oft restaurationsbedürftig. Das Wissen um ihre Restauration musste man sich ebenfalls erst wieder aneignen. Nachbauten wurden zwar vor allem beim Cembalo schon Ende des 19. Jahrhunderts angefertigt, jedoch dem Empfinden der Zeit gemäß, oft „verbessert“ und der Klanggewalt des spätmantischen Orchesters angepasst, indem ein kräftigerer Ton mit Hilfe moderner Technik aus dem zeitgenössischen Klavierbau – etwa einem Stahlrahmen – erreicht werden sollte.

Da sich Bau- und Spielweise der Instrumente mit dem neuen Klangkörper des klassischen Orchesters um etwa 1800 veränderten²⁸⁴ und ältere Gattungen wie etwa die Gambenfamilie aus dem Konzertleben verdrängt wurden, war es oft Usus, die alten Instrumente zur Weiterverwendung an die jeweils zeitgenössisch gebräuchlichen Gegebenheiten anzupassen. Somit ist also auch ein großer Teil der erhaltenen, alten Instrumente solchen Veränderungen unterzogen worden, die es erst zu erkennen galt.

Auch zur Zeit der Alte-Musik-Bewegung Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die Instrumente trotz betonter historischer Treue nicht immer in ihrem ursprünglichen Zustand belassen oder zurückversetzt, sondern wurden, wohl meist aus Gründen der Spielbarkeit, verändert und dem aktuellen Instrumentarium angepasst. In dieser Angelegenheit soll nun vor allem auf zwei der hier vorgestellten Ensembles bzw. Personen etwas spezieller eingegangen werden: auf Christian Döbereiner sowie auf Heinrich Scherrer.

Ich möchte mit Christian Döbereiner beginnen. Er ist ohne Zweifel der bedeutendste und auch beharrlichste Vertreter einer Umsetzung historischer Aufführungspraxis in München. Ihm sind zahlreiche Aufführungen Alter Musik, oft unter erstmaliger Wiederverwendung alter Instrumente in

²⁸² Vgl.: F. Chrysander: Die Aufführungen Händelscher Werke im Krystallpalast bei London (Handel Festivals), in: LAMZ, 12. Jg, No. 20, Leipzig 1877, Sp. 305 und P. Spitta: Denkmäler Deutscher Tonkunst, in: Grenzboten, 52. Jg., Nr. 14, Leipzig 1893, S. 26.

²⁸³ Firmen wie Pleyel oder Érard in Frankreich stellen zwar schon seit den 1880er Jahren Cembalos her, diese sind aber keine Kopien der historischen Vorbilder, sondern „verbesserte“ Neuentwürfe. Erste, ernste Kopierversuche wurden u. a. unternommen von: Arnold Dolmetsch (Laute, London 1893), Karl Maendler (Cembalo, München 1907), Gottfried Gerlach (Blockflöte, München vor 1909), Fa. Neuner & Hornsteiner (Viola da Gamba, Fidel, Lira u. a., Mittenwald 1908) oder Hermann Hauser (Laute, München 1909). Vgl. dazu: M. Campbell: Art. Dolmetsch, in New Grove Dictionary of Music and Musicians Bd. 7, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S.433-435; Ralf Ketterer: Der Instrumentenbauer Karl Maendler und die Weiterentwicklung des „Bachklaviers“, in: Monatsanzeiger, Germanisches Nationalmuseum, Nr. 263, Februar 2003, hrsg. v. G. Ulrich Großmann und dem Bayerischen Nationalmuseum, S. 6-7; B. Wackernagel 1997; K. Huber 1995, S. 161.

²⁸⁴ Diese Veränderungen wurden vor allem zur Verstärkung des Tons notwendig, um zum einen als Solist in den größeren Dimensionen des Orchesters nicht unterzugehen, zum anderen, um als Orchester in den immer größer werdenden Aufführungssälen bestehen zu können. Vgl. hierzu: K. Neubarth: Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Begriff – Verständnis – kompositorische Rezeption, Köln 2005, S. 31ff.

München zu verdanken. Sein rastloses Engagement ist der Grundstein für viele weitere Versuche und Bemühungen auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis, mit Sicherheit nicht nur für München.

Dennoch muss sein Vorgehen gerade wegen seines so beständig proklamierten Aufrufs zur „Wahrung des musikalischen Zeitstils“ durch Aufführung „in originaler Besetzung“ und unter Verwendung der „Originalinstrumente“²⁸⁵ genauer untersucht und letztendlich auch Kritik an seiner Inkonsequenz im Bezug auf manche Details geübt werden.

Gutknecht urteilt über ein Foto der *Deutschen Vereinigung für Alte Musik* aus dem Gründungsjahr 1905:

„Der Augenschein bestätigt, dass der Originalitätsgrad der Instrumente eher gering zu veranschlagen ist; es waren nur vom Typus her historische Instrumente, die jedoch durch Umbauten und die Benutzung moderner Bögen vom historischen Klang weit entfernt waren.“²⁸⁶

Die bei der Vereinigung, aber auch von Döbereiner bei seinen eigenen Veranstaltungen benützten Cembali waren meist von Karl Maendler (Fa. Maendler-Schramm). Dieser stellte sein erstes Cembalo „im Jahre 1907 fertig. Während er sich mit diesem und den folgenden Instrumenten an historischen Vorbildern orientierte, trat er zu Beginn der 1920er Jahre mit neuartig anmutenden Produktionen, die als ‚Bachklaviere‘ bezeichnet wurden, an die Öffentlichkeit.“²⁸⁷ Auch diese „Neukonstruktionen“ wurden bei Döbereiners Veranstaltungen, z.B. dem *Münchener Bachfest 1925* verwendet.²⁸⁸

Im Bezug auf die „Originalität“ der Instrumente, vor allem der von ihm gespielten Gambe, akzeptierte und verteidigte er ungewöhnlicherweise eindeutige Zugeständnisse. So spielte er zum Beispiel die Viola da Gamba, die als historisches Instrument eigentlich mit Bündlen versehen ist²⁸⁹, ohne Bündle. Er erklärt diese Tatsache folgendermaßen:

„Gründliches Studium der alten Spielweise gibt mir als Kenner und Könnler Recht und Pflicht, in manchen spieltechnischen Einzelheiten von der früher üblichen Art abzuweichen. [...] Diese neue Technik entwickelt sich ganz natürlich aus der alten Spielweise und wird damit dem Wesen der alten Violenmusik vollkommen gerecht.“²⁹⁰

²⁸⁵ C. Döbereiner: *Schule für die Viola da Gamba*, Mainz 1936, S. V.

²⁸⁶ D. Gutknecht 1997, S. 207.

²⁸⁷ R. Ketterer 2003, S. 6.

²⁸⁸ Siehe: Programmbuch zum Ersten Münchener Bachfest 1925.

²⁸⁹ Vgl. hierzu: J. B. Rutledge: A fretless approach to gamba playing, in: *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, Vol. 28, 1991, S. 21-47; L. Welker: Die Musik der Renaissance, in: *Musikalische Interpretation*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1992 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11), S. 157; B. Wackernagel 1997, S. 253ff; K. Neubarth 2005, S. 222ff, J. Bacher: *Die Viola da Gamba. Eine Einführung in das Wesen des Violenchores und in die Spielweise der alten Gambenmeister*, Kassel 1932, S. 24ff.

²⁹⁰ C. Döbereiner 1936, S. VII.

Andernorts schreibt er:

„die Bünde gehören zum Wesentlichsten der Laute und nicht zum Wesentlichsten der Gambe.“²⁹¹

Damit agiert er offen gegen historische Tatsachen und somit auch gegen seine eigenen grundlegenden Prinzipien. In seiner Gambenschule betont er im Bezug auf die oft fälschlicherweise behauptete, gleiche Familienzugehörigkeit der Violen und Violinen, richtigerweise und ausdrücklich:

Diese Ansicht „entsprang als typisch der damals herrschenden unrichtigen Anschauung, es sei das Violoncello aus der Viola da Gamba hervorgegangen und stelle eine Verbesserung und Vervollkommnung dieses Instruments dar.“²⁹²

Er zählt die Gambe zwar nicht zur Violinenfamilie, agierte aber im Prinzip durch das Weglassen der Bünde exakt in diese Richtung. Die Gambe schien seinen Ansprüchen in ihrem historischen Zustand wohl doch nicht zu genügt zu haben und eine derartige „Verbesserung und Vervollkommnung“ in Richtung Cello nötig zu haben. Somit modifizierte er genau einen der wichtigen Unterschiede, die eine getrennte Betrachtung der Instrumentenfamilien ausmachen, welche er in seiner Gambenschule so ausdrücklich betont. Als weiteren Grund für sein Agieren gibt er an:

„Die Bünde waren lediglich primitive, *handwerkliche Hilfsmittel ihrer Zeit*, die bei Fortentwicklung der Spieltechnik im Laufe des 18. Jahrhunderts von den Streichinstrumenten verschwanden.“²⁹³

Damit legt er die Geschichte auch in gewisser Weise zu seinen Gunsten aus und handelt seiner Aussage zuwider, wenn er die Umbauten der Gamben praktisch als Fortentwicklung des Instruments und nicht als die oben genannte „Verbesserung“ der Gambe und damit ein Abweichen von gattungstypischen Gegebenheiten betrachtet.

Zudem führt er an: „Karl Friedrich Abel [1725-1787] spielte bereits ohne Bünde“²⁹⁴, wie es auf einer Abbildung in seiner Schule zu sehen sein soll.²⁹⁵

Döbereiner schreibt dazu zusammenfassend:

„Die Fragestellung, ob mit Bünden oder ohne Bünde, ob mit Ober- oder Untergriffbogenhaltung zu spielen sei, ist keine künstlerische, als vielmehr eine solche der Zweckmäßigkeit. Äußerliche Hilfsmittel bestimmen niemals das Wesentliche des Gambenspiels. Wesentlich ist: eine lebendige geistige Wiedergabe der alten Gambenmusik unter gebotener Wahrung aller stilistischen Gesetze und sonstiger Imponderabi-

²⁹¹ C. Döbereiner: Zur Renaissance Alter Musik, Wunsiedel/Ofr. 1950, S. 60.

²⁹² C. Döbereiner 1936, S. XIII.

²⁹³ C. Döbereiner 1950, S. 60.

²⁹⁴ C. Döbereiner: Über die Viola da Gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten, in: ZfM, 107. Jg., Heft 10, Oktober 1940, S. 606.

²⁹⁵ Gutknecht schreibt dazu, dass sich in der Werkausgabe, hrsg. v. Walter Knappe, Bd. 11-12, Cuxhaven 1964 auf S. XVII dieses Bild Abels auf einem Gemäldeausschnitt von Thomas Gainsborough existiert, aber „Selbst auf der schlechten, unscharfen Wiedergabe nach dem Gemälde sind jedoch die Bünde auf dem Griffbrett deutlich erkennbar“. D. Gutknecht 1997, S. 257. Das Bild befindet sich ebenfalls bei J. B. Rutledge: Towards a History of the Viol in the 19th Century, in: Early music, August 1984, Vol. XII, S. 331. Darauf lassen sich Bünde weder eindeutig erkennen, noch verleugnen.

lien mit Hilfe des im Klange neu entstehenden Tonwerkzeugs. Dabei darf Beharren nicht zum Erstarren führen. ‚Es gibt in der Kunst keine Regel, die nicht durch eine höhere aufgehoben werden könnte‘, sagt Beethoven, und in der Entwicklung der Kunst hat den Vortritt vor der Theorie die Praxis.“²⁹⁶

Gutknecht schreibt hierzu:

„Die Notwendigkeit der Bünde für die charakteristische Tongebung der Gambe verkannte er ebenso, wie er wohl auch die Bedeutung der für die Balance des Bogenstrichs so entscheidenden Untergriff-Haltung unterschätzte.“²⁹⁷

Döbereiner rückt seine ganze Aktivität „im Namen der historischen ‚Treue‘“ mit diesen späteren Aussagen in ein zweifelhaftes Licht und stellt damit selbst die leise Frage nach der Glaubwürdigkeit seiner vordergründigen Bestrebungen. Ein besonders bezeichnendes Beispiel dafür stellt auch sein etwas zynischer Kommentar auf einen Abschnitt über die Bünde-Frage in einer wissenschaftlichen Schrift über *Die Viola da Gamba* dar.²⁹⁸ In dieser Schrift werde

„dahin polemisiert, daß die Bünde auf die Klangeigenart der Gambe einen wesentlichen Einfluss ausüben. (Vergessen wurde wohl hinzuzufügen, zur Wahrung der ‚unverfälschten, alten‘ Spielweise habe der Gambist auch noch im Kostüm der Barockzeit mit Allongeperücke zu spielen.)“²⁹⁹.

Döbereiner hat ja paradoxerweise selbst des Öfteren im Rokokokostüm gespielt, wie es Fotos und Konzertberichte beweisen.³⁰⁰

Vor allem, dass er in dem oben gebrachten Zitat anmahnt, nicht zu erstarren, erscheint etwas hilflos gegenüber der Erklärungsnot und Widersprüchlichkeit seines Handelns, da die auch von ihm geforderte historische Treue entweder befolgt werden kann oder eben nicht. Dieses Bestreben hat durchaus einen äußerst lebhaften Charakter, nicht nur wenn es als klingende, wissenschaftliche Forschung verstanden wird. Gerade bei der historischen Aufführungspraxis Alter Musik sind natürlich – durch die fehlende Tradition und das dafür mit einzubeziehende Wissen um belegte, wissenschaftliche Forschungsergebnisse – zahlreiche Regeln sehr genau zu befolgen.

²⁹⁶ C. Döbereiner 1950, S. 61.

²⁹⁷ D. Gutknecht 1997, S. 215.

²⁹⁸ Bei der von Döbereiner zitierten Schrift handelt es sich um: Joseph Bacher: *Die Viola da Gamba. Eine Einführung in das Wesen des Violenchors und in die Spielweise der alten Gambenmeister*, Kassel 1932, hier S. 24.

²⁹⁹ C. Döbereiner 1936, S. VII.

³⁰⁰ So etwa Eugen Schmitz: „Wie bereits oben erwähnt, gehört zu einer derartig stilvollen Wiedergabe, in erster Linie die Anwendung alter Originalinstrumente; ebenso selbstverständlich die Befolgung aller der für den Vortrag derartiger Musik in Betracht kommenden Vorschriften über Continuo, Dynamik, Tempowahl usw. Unsere Vereinigung ist aber über die treue Befolgung aller dieser musikalischen Punkte noch hinausgegangen; um auch äußerlich den Stil und die Stimmung zu wahren, traten die Künstler in ihrem Konzert in zeitgemäßen Rokokokostümen auf, und auch der Saal war dem Milieu entsprechend dekoriert.“ E. Schmitz 1905, S. 1299; Auch E. Istel beschreibt die stilgemäße Kleidung und bemängelt noch scherzhaft: „ohne dass sich freilich die Herren entschließen konnten, ihre Schnurrbärte dem Stilgefühl zum Opfer zu bringen.“ E. Istel: *Musikbericht München*, in: *ZIMG*, 7. Jg., Heft 3, Leipzig 1905, S. 106; siehe zudem Photo im Anhang.

Dass sich Döbereiner ausgerechnet auf das Zitat Beethovens beruft, der ja bekanntlich nicht gerade für die historisch *unveränderte* Fortführung oder Wiederaufnahme alter Traditionen steht, erscheint doch etwas verfehlt.

Es ist somit eigentlich sehr bedauerlich, wenn man feststellen muss, dass die für diese Zeit sehr seltenen und deshalb eigentlich äußerst wertzuschätzenden Bestrebungen zur historischen Aufführungspraxis Alter Musik auch bei dem auf den ersten Blick sehr um Wissenschaftlichkeit bemühten Christian Döbereiner leider oft mehr Schein als Sein war.

Zumindest in der grundsätzlichen Besetzungsfrage dürfte Döbereiner vor allem bei der *DVfaM* und dem Bachverein sehr stark darauf bedacht gewesen sein, die Originalvorgaben einzuhalten. Dies wird von ihm oft betont und vor allem im Vergleich zur Pariser *Société* von Casadesus immer wieder als bedeutender Unterschied hervorgehoben. Zudem wird es oft in den Presseberichten bestätigt und gelobt.³⁰¹

Insgesamt betrachtet ist Döbereiner in seinem Wirken zeitlebens und bis heute eine der herausragendsten Persönlichkeiten auf dem Gebiet der Alten Musik und sein Engagement für die Entwicklung der historischen Aufführungspraxis von enormem Wert.

Die Situation bei Heinrich Scherrer gestaltet sich etwas anders. Scherrer hat sich nicht wie Döbereiner der historischen Aufführungspraxis unter genauer Beachtung aller geschichtlichen Fakten verschrieben – er spricht sich sogar dagegen aus. Mit der Begleitung des Volkslieds durch die Laute werden „keine historischen Ziele angestrebt.“³⁰² Scherrer schreibt weiter: „Die Historie hat keine Lebensberechtigung und hier will der lebendigen Kunst gedient sein.“

Dennoch ist sein Handeln eindeutig darauf ausgerichtet, „die alte schöne Zeit des Lautengesanges“ wieder aufleben zu lassen.³⁰³ Das historisierende Attribut der Laute spielte – zumindest der Form nach – eine wichtige Rolle. Die Laute sollte als ästhetisches Element aus einer Zeit, in der der Gesang zur Laute hohe Kunst war, den weit verbreiteten Laienmusik-Charakter des Volksliedgesangs aufwerten. Auch Erwin Schwarz-Reiflingen, schreibt dazu:

„Leider wurde an Stelle des richtigen ‚Gitarre‘ oft das wohl besserklingende, suggestivere Wort ‚Laute‘ gebraucht, und selbst von musikwissenschaftlich geschulten Führern der Gitarrenbewegung wurden beide Bezeichnungen, oft ganz willkürlich, angewendet.“³⁰⁴

³⁰¹ Vgl dazu etwa: E Schmitz 1906; Max Steinitzer: Theater- und Musikberichte Freiburg i. Br, in: Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, 7. Jg., Nr. 41, Köln 1906, S. 596; Willy Krienitz in: Die Musik, Jg. XVIII/2, November 1925, S. 155f; ders. in: Die Musik, Jg. XIX, Juli 1927, S. 764f; Friedrich Brandes in: Leipziger Tagblatt vom 25.9.1925, zit. nach C Döbereiner 1955, S.11.

³⁰² H. Scherrer 1905, S. 1056.

³⁰³ Ebda.

³⁰⁴ E. Schwarz-Reiflingen: Laute oder Gitarre?, in Lauten-Almanach auf das Jahr 1919. Ein Jahr- und Handbuch für alle Lauten- und Gitarrespieler, Freunde guter Hausmusik und des Volksliedes, hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen, Berlin 1919, S. 11.

Die modifizierten Instrumente, die Scherrer benützte und zu deren Bau er anregte, hatten bis auf ihre Form und Bauweise des Korpus wenig mit der Laute aus der Barock- oder Renaissancezeit zu tun. Meistens waren sie einhörig mit sechs Saiten in Gitarrenstimmung, teilweise mit größerem Korpus und vier zusätzlichen, frei schwingenden Baßsaiten bestückt, wie sie Kothe verwendete. Zudem war der Hals länger, um mehr Bünde darauf anbringen zu können, und durch die Einhörigkeit schmaler. So wurde also von den Instrumentenbauern auf Scherrers Anregung hin der Bau von „Lautengitarren“³⁰⁵ angeregt und rege betrieben, während die echten Kopierversuche alter Lauten noch sehr spärlich stattfanden. Für sein *Historisches Instrumental-Concert* 1902 benützte er zwar eine echte Barocklaute Sebastian Schelles von 1723³⁰⁶, die jedoch essentiellen Veränderungen unterzogen war:

„Das zum Vortrag benutzte Instrument ist eine alte deutsche Laute grossen Formates, an welcher, wie bei den meisten dieser Instrumente, der fehlende Kragen durch einen neuen ersetzt wurde. Die angewendete Stimmung ist die der Gitarre, welche von der Lautenstimmung nur um ein Unbedeutendes abweicht.“³⁰⁷

Scherrer begründete diese Umbauten ganz pragmatisch:

„Die doppelhörige Laute ist sehr schwer zu spielen und dürfte deswegen für die Allgemeinheit kaum mehr in Betracht kommen. Die prachtvolle Klangwirkung gab aber den Anstoß zu einer langen Reihe von Versuchen. Es wurden einhörige Lauten gebaut, welche die Spielweise der Gitarre beibehaltend die Klangwirkung der alten doppelhörigen Laute so weit als möglich zu erreichen suchen. [...] Die letzten Instrumente sind denn auch in jeder Weise vollkommen ausgefallen [...]. Die einhörige Laute, in ihrer Spielweise wie die Gitarre zu behandeln, dürfte das Begleitinstrument der Zukunft werden.“³⁰⁸

Die Änderung der Besaitung und Stimmung als wesentliche Unterschiede zur Laute wurden als „unbedeutend“ abgetan. Zudem sprach er sich gegen die alte Spielweise aus, obwohl in der Öffentlichkeit augenscheinlich der Eindruck des alten Lautengesangs entstehen sollte: „Ebensowenig empfiehlt sich eine strenge Nachahmung der überlieferten alten Lautenart“.³⁰⁹

So gebrauchte Scherrer zwar gerne dieses idealisierte, historisierende Bild, wie es auch dem Denken und Handeln der Jugendmusikbewegung entsprach, die in der bewussten Gegenreaktion zum zeitgenössischen, immer moderner werdenden Konzertleben sich zur Tradition und der etwas oberflächlich verkannnten Einfachheit der Alten Musik zurückwendete. So funktionierte das Alte nur als Hülle für eine „Neubelebung“, die offensichtlich vieler „Verbesserungen“ bedurfte, bevor „dem Volk sein Erbe in diesem neuen Gewande wieder zurückfallen“³¹⁰ konnte.

³⁰⁵ „Lautengitarre“, als Begriff für den an die Gitarre angelehnten Umbau zur Unterscheidung von dem Begriff Laute im historischen Sinn. Vgl dazu: Zuth 1926, S.174; J. Powrozniak 1988, S. 122; K. Huber 1995, S. 160f.

³⁰⁶ H. Scherrer 1905, S. 1055.

³⁰⁷ H. Scherrer: *Historisches Instrumental-Konzert*, in: *Gitarrefreund* 1902/5, Anhang 2.

³⁰⁸ H. Scherrer 1905, S. 1056.

³⁰⁹ Ebda, S. 1055.

³¹⁰ Ebda, S. 1056.

„Durch den Bau von Zwitterinstrumenten aus Laute und Gitarre, wie sie durch Heinrich Scherrers historisierende Ideen gefördert wurden, erfuhr die irrtümliche Synonymität der Begriffe Laute und Gitarre eine fast schon ideologisch zu nennende Komplizierung.“³¹¹ Dieses „Gitarrisieren“ von Lauten wurde zwar schon seit dem späten 18. Jahrhundert betrieben³¹², aber ein derartiger Grad der Austauschbarkeit und willkürlicher Verwendung der beiden Begriffe wurde in solchem Ausmaß erst in der Gitarristischen Bewegung um 1900 – maßgeblich durch Scherrers Einfluss – erreicht.³¹³ Eine derartige Angleichung von Gitarre und Laute führte natürlich dazu, dass der Nicht-Spezialist die Lautengitarre nicht mehr ohne weiteres von der echten Laute unterscheiden konnte. Dadurch wurde ihm eigentlich, durch das bewusst übernommene Lauten-Repertoire, sowie die an die alte Technik angelehnte Spielweise eine „alte Lautenkunst“ vorgegaukelt – was definitiv falsch ist – der Unkundige erkannte diese Fehler aber natürlich nicht, nahm sie an und verbreitete sie weiter. So schreibt auch Erwin Schwarz-Reiflingen:

„Auch Heinrich Scherrer war in der Anwendung beider Ausdrücke nicht immer ganz korrekt, und machte auf den Unbefangenen den Eindruck, als handle es sich bei seinen Bestrebungen um die Wiedererweckung der alten Lautenkunst.“³¹⁴

Adolf Kocirz wendet sich, als Gegner dieser Gleichsetzung von Laute und Gitarre, schon 1906 gegen diesen „historische[n] Mummenschanz mit der alten Laute“. Er schreibt weiter:

„Wir können nur auf der lebhaften Forderung beharren, dass Scherrer das eigensinnige, konstruierte Heranziehen der Laute in die Gitarristik endlich unterlasse, weil es geeignet ist, von der alten Lautenmusik nur falsche Vorstellungen zu erzeugen, deren ohnedies leider mehr als genug vorhanden sind.“³¹⁵

Die Entwicklung der folgenden Jahre zeigt, dass diese Forderung keine Wirkung hatte und sogar das Gegenteil eingetreten ist:

Die Lautengitarre wird vor allem durch Scherrers Wirken zu einem Hauptinstrument der Jugendmusikbewegung. Sie ist in ihrer Ausrichtung den Idealen von Scherrer sehr ähnlich. Das Instrument passt mit seinen veränderten Eigenschaften ideal in ihr Konzept:

„Die für die Gemeinschaftsmusik erforderlichen Instrumente sollen leicht spielbar und billig sein, im Original möglichst einer Zeit entstammen, in der die zu spielende Gemeinschaftsmusik entstanden sei, und gewissen Klangerwartungen entsprechen: sie sollen einen möglichst gefühlsneutralen Klang haben, in der

³¹¹ K. Huber 1995, S. 152.

³¹² D. Klöckner: Art. Zupfinstrumentenbau, B. Der Lauten- und Gitarrenbau, in: MGG, Bd. 8, Kassel-Basel-London 1968, Sp. 1464.

³¹³ Zu den Auswirkungen dieser allgemeinen „Verfälschung und Verunklärung der organologischen Terminologie und die weitreichenden ideologischen Folgen ihrer Fortführung durch die Jugendmusikbewegung zur Zeit der Weimarer Republik“ sei auf die Dissertation Ingrid Böhles: Musikinstrumente im Zeichen der reformpädagogischen Bewegungen, Diss. Universität Dortmund, Essen 1982, verwiesen. Siehe: K. Huber 1995, S. 154.

³¹⁴ E. Schwarz-Reiflingen: Laute oder Gitarre? 1919, S. 11.

³¹⁵ A. Kocirz: Bemerkungen zur Gitarristik, in: ZIMG 1906, 7. Jg., Heft 9, Leipzig 1906, S. 364f.

Lautstärke zurückhaltend, in der Klangfarbe anderen Instrumenten gegenüber anpassungsfähig und insgesamt für die Hausmusik, das gemeinsame Selbstmusizieren geeignet sein“.³¹⁶

„Das reichhaltige Sortiment in den verschiedenen Preisklassen zeigt, dass die Gitarrenlaute bis in die Zwanziger Jahre eine beispiellose Entwicklung durchlief, mit der Renaissancelaute und der Wiederbelebung alter Musik aber nichts zu tun hatte.“³¹⁷

Durch den „ahistorischen Charakter“ seiner Arbeit sind Verbindungen zu den Kreisen um Döbereiner, Landshoff, der allgemeinen Bachpflege in München und Leipzig oder anderen diesbezüglich eher wissenschaftlich agierenden Gruppen, wie es oben bereits gezeigt wurde, eher spärlich nachweisbar.³¹⁸

Auch auf die Münchner *Bach-Vereinigung* unter Schmid-Lindner und den *Münchner Bachverein* unter Landshoff soll kurz eingegangen werden.

Es ist davon auszugehen, dass zumindest bei den eigenen Veranstaltungen mit mehr Engagement zur historischen Treue an die Aufführungen herangegangen wurde, als dies wahrscheinlich in vielen anderen Orchestern der Fall war, indem sie Alte Musik in Ankündigung „stilgetreuer“ oder „historischer“ Besetzung o.ä. aufführten. Wie oben bereits dargestellt, bemühten sich vor allem deren Leiter Schmid-Lindner und Landshoff in vielerlei Hinsicht um die Einhaltung der dazu notwendigen Voraussetzungen. Dafür sprachen sie sich auch durchaus in ihren Schriften aus.³¹⁹

Doch muss man feststellen, dass zum Beispiel Schmid-Lindner im Bezug auf das alte Instrumentarium nicht immer im Einklang mit den Prämissen einer alten Aufführungspraxis stand. In gewissen Fällen empfahl er sogar ein Abweichen vom alten Instrumentarium, speziell dem Cembalo. Bach war für ihn „Ein Genie, sichtlich unbefriedigt von den ihm zu Gebote stehenden Mitteln, [er] vergisst völlig die Grenzen derselben“. Seiner Meinung nach waren weder Cembalo, schon gar nicht Clavichord zur Wiedergabe bestimmter Werke Bachs geeignet. Deshalb vertrat Schmid-Lindner die Auffassung:

„Bis dieses Problem völlig gelöst ist, dürfte ein hell intonierter Flügel von nicht massiv grobem, sondern leichtem, metalligen Ton das geeignete Instrument zur Ausführung der meisten Klavierwerke J. S. Bachs sein, vielleicht auch für diejenigen Kammermusikwerke, bei denen dem Klavier nicht nur die füllende Aufgabe des ‚Continuo‘ zufällt.“³²⁰

Diese Argumentation, dass Bach zu fortschrittlich für die Möglichkeiten seiner Zeit war und das modernere Instrumentarium benutzt hätte, wenn es ihm denn zur Verfügung gestanden hätte, hat jedoch im Rahmen einer historisch orientierten Aufführungspraxis nicht den geringsten Wert und

³¹⁶ D. Kolland: Die Jugendusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis, Stuttgart 1979, S. 82f.

³¹⁷ K. Huber 1995, S. 160.

³¹⁸ Vgl.: Ebenda, S. 185.

³¹⁹ Schmid-Lindner 1924 und Landshoff 1927.

³²⁰ Schmid-Lindner 1924, S. 53f.

drückt - ganz im Gegenteil - noch sehr eine Auffassung aus, die sich im romantischen Denken findet. Dagegen schreibt Landshoff, dass Bach das „Clavichord den anderen Tasteninstrumenten vorzog.“³²¹ Bei dieser These bezieht sich Landshoff auf Forkel, der dies in seiner Bachbiographie schreibt, die sich unter anderem auf Informationen und Material der Söhne Bachs stützt.³²² Schmid-Lindner schreibt sogar: Abgesehen von der

„besonderen pädagogischen Bedeutung des Clavichords für die Pianisten ist die Wiedereinführung der alten Instrumente nicht gerade das erste, was für die Belebung der alten Musik zu leisten ist“.³²³

Er fordert, dass zuerst die Sänger besser geschult werden müssten. Er bezieht sich mit dieser Aussage aber nicht nur auf die Vokalmusik, stellt doch das alte Instrumentarium eine grundlegende Voraussetzung für eine „historisch echte Wiedergabe“ dar, wie auch er es nennt.

Er widerspricht sich diesbezüglich aber selbst, da er im selben Aufsatz die „Beschaffung der Instrumente der älteren Zeit“ an die erste Stelle einer Liste setzt, die aus vier essentiellen Punkten besteht, welche bei der „getreulichen Wiederbelebung der Tonschöpfung einer früheren Zeit“ zu beachten sind.³²⁴ Landshoff dagegen setzt sich sehr für die Wiederherstellung alter Instrumente ein, „damit auch die großen und bedeutendsten Chorwerke Bachs sachgemäß ohne Kompromisse besetzt werden können.“³²⁵ Aus diesem Grund fordert und begrüßt er den Nachbau von Instrumenten, die bis dato vom Instrumentenbau noch eher unbeachtet sind, wie der „wirklichen Bach-Trompete“ oder der „schönen alten Violone“ und fordert eine gleichzeitige finanzielle Unterstützung dafür sowie für die Ausbildung der Spieler.³²⁶

Bei der Instrumentation ist natürlich anzumerken, wie es wohl auch für alle Aufführungen Alter Musik anderer Orchester in dieser Zeit der Fall ist, dass oft nur die exponierten Soloinstrumente wie Viola da Gamba, Viola d'Amore oder in den wenigen Fällen Blockflöten oder Lauten echte alte Instrumente waren. Selbst diese waren, wie oben gezeigt wurde, oft baulichen Veränderungen unterzogen worden. Auch beim Cembalo als Soloinstrument und Basso continuo dürfte es sich in den meisten Fällen um Neukonstruktionen (für München wohl meist durch Fa. Maendler-Schramm) gehandelt haben, die allzu oft nicht ihren historischen Vorbildern entsprachen. Der Rest des Orchesters wurde bei größeren Orchesterwerken ohnehin mit Aushilfs-Musikern anderer Institutionen wie den Philharmonikern oder der Musikalischen Akademie besetzt, die mit Sicherheit alle moderne Instrumente benützten. Als bedingte Ausnahme darf hier vielleicht einerseits die

³²¹ L. Landshoff 1927, S. 102.

³²² Wobei anzumerken ist, dass es das beste Instrument zur „Privatunterhaltung“ und zum „Studiren“ sei, siehe: Ebda.

³²³ Schmid-Lindner 1924, S. 56.

³²⁴ Ebda, S. 50.

³²⁵ Landshoff 1927, S. 100.

³²⁶ Ebda, S. 100 und S. 107.

DVfaM gelten, die komplett mit alten Instrumenten spielte, wenn man von den Umbauten und ebenfalls neuen Cembali absieht. Andererseits wurden natürlich von der *Bogenhauser Künstlervereinigung* fast ausschließlich gut erhaltene und unveränderte Originalinstrumente verwendet (siehe Punkt II.6). Dabei muss natürlich bemerkt werden, dass bei den *Bogenhausern* die authentische Wiedergabe Alter Musik nicht das Ziel der Vereinigung war; die Instrumente erfüllten also, bis auf wenige oben bereits genannte Ausnahmen, mehr einen kuriosen und symbolischen Zweck.

Insgesamt muss man wohl davon ausgehen, dass – außerhalb der spezifisch auf die Einhaltung historischer Gegebenheiten ausgerichteten *DVfaM* und des Bachvereins – Alte Musik bei den größeren Münchner Orchestern meist in bearbeiteter Form aufgeführt wurde. Wenngleich man auch anerkennen muss, dass schon die Hinzunahme alter Instrumente und die Reduzierung der Besetzungsgröße eindeutige Schritte weg von der spätrömantischen Aufführungstradition waren, die ja für das klassisch-romantische Repertoire, wie auch für die so oft in diesem Stil bearbeitete Alte Musik noch immer vorherrschend war.

So lässt sich zusammenfassend sagen, dass die tatsächliche „Originalität“ der damaligen Aufführungen oft nur sehr vordergründig „original“ war. Man darf aber nicht vergessen, dass man diese Aufführungen heute mit einem ganz anderen Verständnis und vor allem Gehör für die Alte Musik und die alten Instrumente im Besonderen beurteilt. Natürlich kann man bemängeln, dass auch damals alte Instrumente vorhanden waren, durch die die Originalität von Kopien oder Umbauten ohne Probleme geprüft oder eingehalten hätte werden können. Ebenso waren bereits etliche schriftliche Zeugnisse mit Angaben bezüglich der Besetzungsfragen aus der Entstehungszeit der jeweiligen Werke bekannt, nach denen man die Aufführungen hätte ausrichten können.

Es ist auch zu bedenken, dass die alten Instrumente und ihre Wiederverwendung Anfang des 20. Jahrhunderts praktisch eine absolute Novität waren und weder Ausführende noch Zuhörer diese Art von Klangerlebnis gewöhnt waren. Es lässt sich in den vielen Konzertberichten und -kritiken beobachten, dass diese fast durchwegs den Einsatz der Instrumente mit ihrem eigentümlichen, aber scheinbar plötzlich unverzichtbaren Klang für diese Musik in höchsten Tönen lobten und selbst Fachleute zwar Besetzung oder Ausführung, aber im Prinzip nie den Originalitätsgrad der Instrumente bemängelten. Das zeigt, dass schon allein die Nennung des verheißenden Stempels „alt“ und das vordergründig alte Aussehen der Instrumente als Authentizitätsbeweis genügten, wodurch der tatsächliche Originalitätsgrad des Zustands zur Nebensache verkümmerte, wenn nicht sogar völlig uninteressant war. Zudem boten die Instrumente ein neuartiges, bis dato „unerhörtes“ Klangerlebnis, das im rechten Gewand präsentiert – was mitunter wörtlich zu verstehen ist – genug faszinierte, um nicht weiter hinterfragt zu werden; ob der Klang nun den originalen Instrumenten entsprach oder nicht, blieb dabei völlig belanglos.

2. Rezeption der Alten Musik in München - Konflikt zwischen „Alt“ und „Neu“?

2.1 Allgemeine Rezeption

Wie bereits gezeigt, lässt sich feststellen, dass Alte Musik teilweise schon in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger regelmäßig aufgeführt wurde und sich gegen Ende des Jahrhunderts sogar in gewisser Weise bereits in das Standardkonzertrepertoire einzureihen begann. Ebenso wurde deutlich, dass das gespielte Repertoire der Alten Musik sich noch sehr lange auf ausgewählte Werke weniger Komponisten beschränkte, vor allem von Bach, Händel oder Palestrina, die im 19. Jahrhundert durch die erstmalig entstandenen Gesamtausgaben sowie durch die Förderung der cäcilianistischen Bewegung im Falle Palestrinas eine regelrechte Renaissance erlebten. Jene „Standardliteratur“ Alter Musik war auch in München durch Aufführungen Franz Lachners, Hermann Levis (1839-1900), Hermann Zumpes (1850-1903), Felix Mottls u.a. bereits bekannt - was z.B. für Bachs Musik nicht ganz selbstverständlich war, wenn man bedenkt, dass München in der Mitte des 19. Jahrhunderts als ein Zentrum der Reformbewegung in der katholischen Kirchenmusik durch Ett, Aiblinger oder Haberl noch sehr cäcilianistisch geprägt war. So sind durchaus viele erfolgreich unternommene Aufführungen Bachscher Werke in München nachweisbar,³²⁷ wie etwa eine Aufführung „Joh. Seb. Bach's Passionsmusik“ von Franz Lachner am Palmsonntag 1842, die „eine ganz gelungene war“ und, bei der „von den beiläufig 2000 Zuhörern höchstens etwa 100 vor dem Schlusse sich entfernten. – Eine Wiederholung dieses Werkes am Ostersonntage wurde von vielen gewünscht“.³²⁸

Es lassen sich natürlich auch Quellen finden, die die Aufführungen Alter Musik nicht per se gut hießen, aber aus den zeitgenössischen Presseberichten lässt sich, wie es auch oben schon deutlich wurde, doch erkennen, dass der überwiegende Teil der Rezensenten diesen Ereignissen sehr wohlwollend gegenüberstand. Vor allem der Musik Bachs wurde um 1900 nun auch im Süden Deutschlands ein immer größer werdender Stellenwert zuerkannt, wie es in einem Bericht über ein Konzert von Karl Straube im Odeon zu sehen ist, bei dem Stücke von Dietrich Buxtehude und J. S. Bach zur Aufführung kamen:

„Die Stücke [von Buxtehude] die wir im Odeon hörten, sind stimmungsvoll, meist sanfter Art, ein bischen langweilig. [...] Erst Präludium und Fuge in C-Moll [von J. S. Bach] flößen mit ihrer chromatischen Gestaltung tieferes Interesse ein und wären stellenweise auch vom heutigen Standpunkt als große Musik zu bezeichnen.“³²⁹

³²⁷ Vgl. K. P. Richter 1990, S. 57ff.

³²⁸ AMZ, No. 22, 1. Juni 1842, Leipzig, S. 453f.

³²⁹ Beilage: „Der Sammler“ zur Augsburger Abendzeitung, No. 139, 21.11.1905, S. 7.

Interessanterweise fanden vor allem die Veranstaltungen der *DVfaM*, bei denen Alte Musik mit dem Alten Instrumentarium und in ungewohnt kleiner Besetzung dargeboten wurde von Anfang an größte Zustimmung. Die Zeitungsberichte sind fast ausnahmslos positiv. Die alten Instrumente und ihr Klang, die sicher als neuartiges Faszinosum einen gewissen Teil zum Erfolg beitrugen, wurden allerdings auch in ihrer Klangwirkung als etwas befremdend und ungewöhnlich wahrgenommen, wie es E. Schmitz im Bezug auf das erste Konzert der *DVfaM* formuliert:

„In der Verwendung heute verschollener Instrumente tut sich ein weites Gebiet eigenartiger, für uns Moderne *neuer* Klangwirkungen auf. Allein schon mit der Verwendung des Cembalo bot das vergangene Konzert unserer Vereinigung auf koloristischem Gebiet ganz Neues und Ungewohntes; rechnet man dazu noch die neuartigen Klänge der Viole d’amour und der Gambe“.³³⁰

Zudem war der tatsächliche Wert dieses alten Instrumentariums im Vergleich zum Neuen noch nicht eindeutig anerkannt, wie es dem nächsten Satz zu entnehmen ist:

„[S]o sieht man, welch’ bedeutende Anregung ein derartiges Konzert uns selbst auf einem Gebiete bieten kann, auf dem wir der früheren Zeit weit überlegen sind, oder wenigstens überlegen zu sein glauben.“

Diese Auffassung der Überlegenheit gegenüber der alten Zeit geht auch aus einem Kommentar hervor, den Döbereiner zu dieser Zeit wohl von einem anderen Cellisten zu hören bekam:

„Ja, Döbereiner, wie kann man so runterkommen und wieder Gamba spielen.“³³¹

Dennoch sind derartige Aussagen nicht die Regel. Die Aufführungen werden durchwegs fast überschwänglich begrüßt und gelobt. Es lässt sich also sagen, dass die Bestrebungen um die historische Aufführungspraxis Alter Musik in München in den ersten zehn bis fünfzehn Jahren des 20. Jahrhunderts, angetrieben durch das unermüdliche Engagement von Einzelpersonen wie Christian Döbereiner oder Ludwig Landshoff, die Zustimmung einer immer breiteren Öffentlichkeit fanden und sich weg vom Charakter des Kuriosen hin zur ernsthaft respektierten und diskutierten Aufführungsweise entwickelten. Die Befürwortung wurde in mancher Hinsicht schon fast schon zur Selbstverständlichkeit, wie es in einem Bericht über das Bach-Fest in München 1925 deutlich wird:

„Eine Beigabe waren die Dennerschen Schnabelflöten (flutes a bec) im (ohne sie kaum mehr denkbaren [!]) Vorspiel zur Kantate „Gottes Zeit“ und anderen Stücken.“³³²

Aus dem gleichen Grund bemäkelte Alexander Berrsche eine Aufführung der *b-Moll Suite* von J. S. Bach im gleichen Jahr:

„Der Flötenpart der H-Moll-Suite wurde von Paul Stammann eminent ausgeführt. Schade, dass dieser Künstler eine Metallflöte bläst, die wirklich die barbarischste Erscheinungsform der an und für sich ab-

³³⁰ E. Schmitz 1905, S. 1300.

³³¹ C. Döbereiner 1955, S. 8.

³³² Deutscher Zeitungsdienst, Feuilleton vom 25.9.1925 (im Nachlass Döbereiner).

scheulichen Zylinderflöte ist. Es gibt nur eine einzige moderne Flöte, die die Süßigkeit und Fülle und die gewobene Feinheit des alten, vornehmen Instruments bewahrt hat: die konisch gebohrte Holzflöte.“³³³

Nach dem Ersten Weltkrieg existierte in den 20er Jahren ungewöhnlicherweise ein äußerst florierendes Kulturleben in München. Allein in der Saison 1922/23 lassen sich etwa 774 Konzertveranstaltungen nachweisen³³⁴, unter denen sich mit Sicherheit auch etliche Aufführungen Alter Musik finden lassen. Gerade auch im Bereich der Alten Musik ist in den gesamten 1920er Jahren ein offensichtlich zunehmendes Interesse zu verbuchen. Dies zeigt sich in einem deutlichen Anstieg der diesbezüglichen Veranstaltungen³³⁵ - die beiden Münchner Bachfeste fielen genauso in diese Zeit wie die Einrichtung der Studienfächer *alte Instrumente und alte Kammermusik* an der Akademie der Tonkunst. Hilfreich für eine solche Entwicklung war mit Sicherheit auch, dass das „früher trotz aller Grantelei so liberale München“ im Gegensatz zu anderen Städten wie Berlin, das sich als neues Zentrum gesellschaftlicher und kultureller Offenheit etablierte, auf „die konservierende Kraft der Tradition und des phylogenetisch gepflegten Konservativismus“ setzte.³³⁶ Zudem ist in der Hinwendung zur Alten Musik in dieser Zeit der nachkriegsbedingten wirtschaftlichen sowie politischen Krisen, der Inflation und Armut eine Art Realitätsflucht zu erkennen, die sich durch die Rückwendung in die Vergangenheit in Form der Alten Musik als eine Sehnsucht nach den „guten alten Zeiten“ ausdrückt. So wurde auch die geordnete lineare Struktur in der formalen und kompositorischen Anlage der Alten Musik zum Symbol für Klarheit und Ordnung, die sowohl im zerrütteten gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Leben der 1920er Jahre nicht mehr vorhanden zu sein schienen, als auch in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik verloren zu gehen drohten.

In einer Zeit, in der die klassisch-romantische Epoche zur Neige ging, die Tonalität sich schrittweise immer mehr auflöste und sich hin zur freien Atonalität und schließlich zur Zwölftontechnik bewegte, in einer Zeit, in der die Tendenz immer komplexere Akkordbildungen zu verwenden bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts in harmonische Bereiche führte, die sich nunmehr mit der seit etwa zwei Jahrhunderten vorherrschenden Dur-Moll Tonalität nicht mehr eindeutig erklären ließen, stellte die Alte Musik in mancher Hinsicht sicher eine Art Rettungsanker in der zeitgenössischen Entwicklung der Musikwelt dar, die vielleicht oft als langsam ins Groteske und Absurde entgleisend empfunden wurde.

³³³ Alexander Berrische in einem nicht genauer zu identifizierenden Zeitungsartikel ohne genaues Datum (im Nachlass Döbereiner).

³³⁴ Siehe: K. Dorfmueller: Zum Münchener Musikleben während des Ersten Weltkrieges und der Nachkriegsjahre, in: 100 Jahre Münchner Philharmoniker, hrsg. v. d. Direktion der Münchner Philharmoniker, München 1994, S. 115.

³³⁵ Vgl.: Konzertprogramme im Anhang.

³³⁶ K. J. Seidel 2005, S. 235.

So schrieb Lola Lorme über die Musik der *Bogenhauser*:

„[Die] Lieder [...] sind fast alle aus alter Zeit, doch gerade dem echten Musikfreund ein wahres Labsal, eine Erquickung in der Wüsterei der Atonalität.“³³⁷

In diesem Sinne wurden ebenfalls die Konzerte Döbereiners beurteilt. Die *Münchener Zeitung* schrieb darüber:

„Herzens- und Ohrenlabung! Eine Oase tiefster Seelenfreuden, intimen Musikgenießens im wahnwitzigen Trubel des modernen spekulativen, überhetzten und überhitzten Musikgetriebes!“³³⁸

Entsprechendes konnte man auch im *Bayerischen Kurier* lesen:

„Das klassische Programm, wie es das Konzert Christian Döbereiners in reinster Form brachte, gilt als die Insel der Seeligen, nach der viele den Kahn ihres sehnächtigen Begehrens lenken. Auf ihr allein fühlen sie sich wohl und sicher vor den expressionistischen oder gar futuristischen Ausbrüchen der modernen Musik.“³³⁹

Im Prinzip ging ebenso das Verlangen nach kleineren Besetzungen bei der Aufführung Alter Musik und damit die Abkehr von dem ins Exorbitante und Monumentale gestiegenen Wagnerischen Orchesterapparat einher mit jener Rückwendung zur Einfachheit, zu klaren, übersichtlichen und kontrollierbaren Ordnungsprinzipien. So schrieb August Schmid-Lindner von dem Ziel der „Wiedergesundung unseres musikalischen Vortragsstiles“³⁴⁰ bei der Pflege der alten Musik und Alfred Einstein von einer „Barbarei dieses massenhaften Musikkonsums“.³⁴¹

Ähnliches kann man bei Eugen Schmitz lesen:

„Daß auch an sich harmlose und anspruchslose Ideen höchste Aufgaben der Kunst sein können, daß es weniger auf die grundlegende Idee, als auf die Art ihrer Ausführung ankommt, das haben wir heute ganz vergessen, und in dieser Hinsicht kann die Neubelebung der alten Musik uns wieder zur Besinnung bringen.“³⁴²

Er ging noch viel weiter als Schmid-Lindner und Einstein, indem er nicht nur auf den Vortrag der Alten Musik einging, sondern die Alte Musik selbst in einen Kontext von „harmlose[n] und anspruchslose[n] Ideen“ stellte. Damit unterstützte er voll und ganz eine Auffassung der Alten Musik, wie sie auch Heinrich Scherrer und die Jugendmusikbewegung vertraten, die sich ebenfalls für eine Rückwendung zum kleinen, intimen Musizieren, eine Rückkehr zur Einfachheit einsetzten.

³³⁷ L. Lorme 1928, S. 118f.

³³⁸ *Münchener Zeitung*, No. 276, 8.10.1918 (im Nachlass Döbereiner).

³³⁹ *Bayerischer Kurier*, No. 283, 9.10.1919 (im Nachlass Döbereiner).

³⁴⁰ A. Schmid-Lindner 1924, S. 58.

³⁴¹ *Münchener Post*, 4./5. Juni 1927 (im Nachlass Döbereiner).

³⁴² E. Schmitz 1905, S. 1301.

Dass Schmitz exakt im Sinne dieser Bewegung argumentierte, wird an einer anderen Stelle seines Beitrags deutlich:

„Ferner aber, und das ist ganz besonders wichtig, bieten die Aufführungen derartiger Musik eine Anregung zur Neubegründung der Hausmusik.“³⁴³

Daraus ist ersichtlich, dass das Interesse und die Rückwendung zur Alten Musik sehr von der damaligen gesellschaftlichen und politischen Situation beeinflusst und gleichermaßen daraus gespeist wurde. Man muss aber auch anmerken, dass diese oft sehr einseitige Hinwendung zur Alten Musik von manchen Vertretern einer historisch orientierten Aufführungspraxis, vor allem aber in den Kreisen der Jugendmusikbewegung, durchaus sehr extrem und kompromisslos gefordert und auch exerziert wurde; ganz im Gegensatz zu den Vertretern der modernen Musik, die sich - wie es im nächsten Kapitel gezeigt werden soll - als scheinbare Antipoden der Alten Musik in dieser Zeit erstaunlicherweise ebenfalls sehr zu dieser hingezogen fühlten und äußerst intensiv mit ihr beschäftigten und auseinandersetzten.

2.2 Münchner Komponisten dieser Zeit und der Umgang mit Alter Musik und alten Instrumenten

Alte Musik fand, wie bereits erwähnt, nach dem sie durch immer zahlreicher werdende Wiederbelebungsversuche um die Jahrhundertwende neu ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangte, nicht nur in der Bewegung, die sich für eine historische Aufführungspraxis einsetzte, Beachtung, sondern erregte auch weithin das Interesse der zeitgenössischen Komponisten.

Nahezu jeder Komponist im frühen 20. Jahrhundert setzte sich auch mit Alter Musik auseinander. Der Einfluss und diese Auseinandersetzung mit Alter Musik wirkten auf das zeitgenössische Komponieren in dieser Zeit in vielen Fällen sogar so maßgeblich, dass man diese Tendenzen, die allgemein einen Rückgriff auf die im Namen enthaltenen historischen Vorbilder ausdrücken sollen, mit Begriffen wie *Neoklassizismus*, *Neobarock*, *Neomadrigalismus* und ähnlichen Termini zu charakterisieren versucht. Nicht jede Anleihe aus älterer Zeit erlaubt automatisch eine Zuordnung zu einer dieser Kategorien, was ohnehin sehr schwer und vorsichtig vorzunehmen ist.³⁴⁴ Dennoch ist es auffällig, welches Ausmaß die Beschäftigung mit Alter Musik bei den Komponisten in dieser Zeit zeigt.

Es erscheint auf den ersten Blick etwas paradox, dass sich Komponisten, die neue Musik komponieren, abgesehen von den Grundlagen, also dem „Handwerkszeug“ aus dem Bereich der Alten Musik, mit dem jeder Komponist natürlich schon in seiner Ausbildung an Hochschulen und

³⁴³ E. Schmitz 1905, S. 1300.

³⁴⁴ Diese Begriffe bedürften bezüglich ihrer Bedeutung und Anwendung einer genaueren Definition, die diesen Rahmen sprengen würde. Sei seien hier nur zur grundlegenden Verdeutlichung als Ausdruck einer künstlerischen Grundhaltung und des Rückgriffs auf die jeweiligen Vorbilder in der Vergangenheit verwendet.

Konservatorien konfrontiert wird, derart intensiv für Alte Musik interessieren und diese so ausgiebig in ihr eigenes Schaffen mit einbeziehen.³⁴⁵

Bei allen scheinbar offensichtlichen Unterschieden und den im vorangegangenen Punkt beschriebenen, von den Verfechtern Alter Musik ausgehenden Antihaltungen gegenüber der neuen Musik, gibt es doch eine Gemeinsamkeit, die die beiden Lager – Verfechter der Alten und die der modernen Musik – im Bezug auf die Alte Musik verbindet. Sie erfüllt am Anfang des 20. Jahrhunderts für beide die Funktion des „Neuen“, das sich von den noch vorherrschenden Vorstellungen und Praktiken der Romantik abgrenzen soll. So kann folgendes, auf das alte Instrumentarium bezogene Zitat von Kerstin Neubarth durchaus für das gesamte Verhältnis von zeitgenössischer Musik des frühen 20. Jahrhunderts zur Alten Musik gelten:

„Mit Neuer Musik teilen alte Instrumente die Konnotationen der Aktualität, der Neuorientierung einer ästhetischen Gegenposition zur Romantik und selbst einer Emphase des Neuen. Die Beschäftigung mit historischen Instrumenten reagiert auf Impulse der Gegenwart. So wenden sich z. B. Vertreter der Jugendmusikbewegung alten Instrumenten zu, da diese vermeintlich leichter zu spielen, für die propagierte Gemeinschaftsmusik als Gegenentwurf zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen eher geeignet und somit den modernen Konzertsaalinstrumenten vorzuziehen seien. Dies bedeutet gleichzeitig eine (theoretische) Ablehnung romantischer Ästhetik. Als Gegenpol zum modernen Instrumentarium und romantischer Aufführungstradition gelten historische Instrumente auch der Authentizitätsbewegung. Dabei eröffnet das zunächst ungewohnte Instrumentarium neue Perspektiven auf Ausführung und Wahrnehmung Alter Musik ebenso wie auf die Komposition Neuer Musik.“³⁴⁶

Gleiches gilt demnach für die als solche wieder entdeckte „Neuheit“ kompositorischer Faktoren Alter Musik, wie die formale Gesamtanlage, des Satzstils oder die figurative Ausarbeitung der Melodik, die sich eindeutig von romantischen Praktiken und Formen abgrenzen.

Theo Hirsbrunner schreibt dazu:

„Bach soll Wagners Einfluss zurückdrängen oder, allgemeiner gesagt, das werdende 20. Jahrhundert ruft das achtzehnte zu Hilfe, um das neunzehnte zu überwinden: das ist der eigentliche Sinn jener Wiedergeburt der Barockmusik“³⁴⁷

Auch für Robert P. Morgan sind die Entwicklungen in der Alte-Musik-Bewegung und Neuer Musik „inseparately linked together, tied to the same musical causes.“ Die Bewegung „reflects a desire for novelty“.³⁴⁸

Sicherlich ist diese Funktionalisierung mit dem Ziel der Abgrenzung von der noch immer bestehenden Omnipräsenz der Romantik vor allem bei der Neuen Musik erfüllt, die dieses Ziel wohl

³⁴⁵ Mit neu ist hier nicht ausschließlich Neue Musik gemeint, sondern auch generell zeitgenössisch aktuelle, zeitgemäße und moderne Musik.

³⁴⁶ K. Neubarth 2005, S. 414.

³⁴⁷ T. Hirsbrunner: Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982, S. 125.

³⁴⁸ Morgan, Robert P.: Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene, in: Authenticity and Early Music. A Symposium, hrsg. v. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 75f.

am deutlichsten verfolgt. Dennoch kann man auch bei Komponisten wie Richard Strauss (1864–1949), der als der „letzte große Komponist der sterbenden Epoche“³⁴⁹ gilt oder bei Max Reger, der ebenfalls noch deutlich in der Romantik verhaftet ist, erkennen, dass vielleicht nicht die grundsätzliche Ablehnung dieser Ästhetik das Vorgehen bestimmt. Vielmehr beginnt aber eine neue Art der Auseinandersetzung mit Alter Musik, die diese nicht ausschließlich als retrospektives Symbol einsetzt, sondern versucht, sie als Ganzes in einem eigenen, kunstvollen, neuen Licht und Verständnis aufleben zu lassen.

So findet die Auseinandersetzung auch bei Münchner Komponisten dieser Zeit hauptsächlich in Form von Einrichtung und Bearbeitung im zeitgemäßen Stil sowie durch Eigenkomposition über alte Vorlagen oder die Verarbeitung von stilistischen und formalen Elementen und Anleihen aus der Alten Musik statt, wie es bei Carl Orff, aber auch bei Felix Mottl, Max Reger oder Richard Strauss zu sehen ist. Rekonstruktive Ansätze sind dabei vordergründig nicht zu finden.

Eine detaillierte Ausarbeitung dieser Thematik würde weit über den hier beabsichtigten Rahmen hinausführen. Die folgenden Beispiele können also nur einen kurzen Einblick zur Veranschaulichung der damaligen Situation geben.

Felix Mottl gehörte von den eben genannten Komponisten als Einziger, zumindest über einen langen Zeitraum seines Schaffens, zu den „klassischen“ Vertretern der typisch monumentalen, spätromantischen Bearbeitungs- und Aufführungspraxis Alter Musik, wie sie von Robert Franz, Philipp Wolfrum oder Siegfried Ochs praktiziert wurde. Als einer der letzten Verfechter dieser Auffassung des späten 19. Jahrhunderts war seine oben bereits genannte, spätere Abkehr von dieser Praxis (siehe Punkt II.4.1)

„ein Beleg für das Ende einer Bach-Rezeption unter dem Einfluß von Richard Wagners Werk und für den Übergang zu einer neuen Phase in der Aufführungsgeschichte von Bachs Vokalmusik im Zeichen der kleineren und ‚historisierenden‘ Besetzungen.“³⁵⁰

Auch wenn sich die oben genannten Bearbeiter hauptsächlich mit den Werken Bachs auseinandersetzen, so lässt sich doch die Aussage Klaus Peter Richters auf den gesamten Bereich der Alten Musik übertragen.

Carl Orff dagegen gehörte nicht mehr zu den Vertretern dieser Ästhetik. Auch er hatte sich in vielerlei Hinsicht sehr intensiv mit Alter Musik beschäftigt und dieser Beschäftigung unter anderem auch als Dirigent des Münchner Bachvereins in den Jahren 1932/33 praktischen Ausdruck verliehen. Dort kamen unter seiner Leitung etliche konzertante und vor allem szenische Aufführungen Alter Musik zustande, so etwa die fälschlicherweise Bach zugeschriebene *Lukas-Passion*, BWV 246 (1932) oder die Auferstehungshistorie von Schütz, SWV 50 (1933).

³⁴⁹ E. Krause: Richard Strauss. Gestalt und Werk, Leipzig 1990, S. 36.

³⁵⁰ K. P. Richter: Die Bach-Bearbeitungen im Nachlaß von Felix Mottl: Eine Zäsur in der Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Vokalmusik, in: Mf, 42 Jg., Heft 3, 1989, S. 247-253.

Unter seinen eigenen Kompositionen, die sich mit Alter Musik befassen, befinden sich u. a. ein *Kleines Konzert nach Lautensätzen aus dem 16. Jahrhundert* oder die *Entrata nach William Byrd*. Sehr interessant ist auch seine Beschäftigung mit Claudio Monteverdi, von dem er das *Lamento d'Arianna* und den *Ballo delle Ingrate* bearbeitete. Vor allem seine Bearbeitung des *Orfeo* von 1607, den er „für eine heutige Bühnenaufführung“³⁵¹ einrichtete, ist nicht unbedeutend für die neuere Forschung zur Aufführungspraxis von Werken Monteverdis sowie die allgemeine Entwicklung des Musiktheaters im 20. Jahrhundert. Die erste von insgesamt drei Fassungen wurde am 17. April 1925 in Mannheim uraufgeführt.

„Die erste Beschäftigung Orffs mit den Werken Monteverdis, deren Ergebnisse die jeweils ersten Fassungen der Bearbeitungen waren, lässt noch ein deutliches Interesse an Historizität und musikalischer Rekonstruktion erkennen.“³⁵²

Ein solches Interesse lässt sich zwar vielleicht bei der ersten Fassung noch stärker vermuten als bei den folgenden, aber insgesamt hielt es Orff für unmöglich „Monteverdi's Oper in der Urgestalt auf die heutige öffentliche Bühne mit heutigem Publikum zu stellen.“³⁵³ Zudem bestätigte er selbst:

„Nachdem ich durch die alte, originale Partitur zum erstenmal einen Gesamtüberblick über das Werk erhalten hatte, war mir klar, dass weitgehende Kürzungen und Zusammenziehungen der Rezitative, notwendig waren. Mir schwebte ja zu keine wissenschaftliche Restauration eines Meisterwerkes aus alter Zeit vor, sondern eine resurrectio auf unserem heutigen Theater.“³⁵⁴

Orff übernahm zwar viel von Monteverdi, blieb auch in allen Fassungen bei der Benutzung alter Instrumente, ging bei seiner Bearbeitung aber oft sehr frei nach eigenen Vorstellungen vor, was unter anderem schon die deutsche Neutextierung von Dorothee Günther zeigt.

Die zweite Fassung wurde am 13. Oktober 1929 auf der *I. Neue Musik Woche München* uraufgeführt. Bei dieser Veranstaltung der Vereinigung für zeitgenössische Musik München war ein großer Teil des Programms der Alten Musik gewidmet. Dies zeigt, wie eng zu dieser Zeit das Verhältnis der neuen Musik und ihrer Anhänger zur Alten Musik war, und wie sehr sich die Neue Musik mit der Andersartigkeit und „Neuheit“ der damals noch frisch ans Tageslicht gekommenen Alten Musik identifiziert hat. Fritz Büchtger schrieb dazu im Programm:

„[...] vielleicht aber möchte Mancher fragen, was alte, vorklassische Musik in einem solchen Fest zu tun habe. Die meisten Menschen verlangen noch immer von der Kunst Erregung ihrer subjektiven Gefühle, glauben, dass eine Musik die dieses Bedürfnis nicht befriedigt, keine geistigen Werte enthalte. Das Objektive der Musik [...] ist dem ungewohnten Hörer leicht fremd. Die Vorbach'sche Zeit kannte noch nicht den künstlerischen Subjektivismus, ist deshalb unserer Zeit wesensverwandt. Werke dieser Epoche, wenn

³⁵¹ C. Orff: Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Bd. II, Tutzing 1975, S. 15.

³⁵² S. Fröhlich, Sabine: Carl Orffs Monteverdi-Bearbeitungen, Magisterarbeit, Bd. I, München 1993, S. 91.

³⁵³ C. Orff 1975, S. 28.

³⁵⁴ C. Orff 1975, S. 19.

sie mancher Zeitgebundenheit entkleidet sind, stehen der unseren näher, als manche des 19. Jahrhunderts.“³⁵⁵

Weiterhin wurden auf dieser Veranstaltung noch Werke für Cembalo aufgeführt, so etwa *The Bells* von William Byrd, *Fantasia Ut Re Mi Fa So La* von Hans Leo Hassler oder die *Passamezzo Variationen* von Samuel Scheidt (1587-1654). Zudem wurde in Verbindung mit dem *Münchner Bachverein* Das *musikalische Opfer* von J. S. Bach in einer Einrichtung von Hans David gespielt (Cembalo: Fa. Maendler-Schramm).³⁵⁶ David schrieb hierzu, dass das *Musikalische Opfer*

„wegen der hier verwirklichten Dichtigkeit der linearen Gestaltung dem gegenwärtig zeitgenössischen Musiker und Laien außerordentlich nahe zu stehen vermag“.³⁵⁷

Auf der *II. Neue Musik Woche München* vom 6.-13. März 1930 kam sogar „Musik der Gothik“, also Werke der frühen Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Schule aus dem 12. und 13. Jahrhundert mit Organa von Leonin und Perotin unter der Leitung von Rudolf v. Ficker zur Aufführung, dem damaligen Ordinarius des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität München.³⁵⁸

Auch Richard Strauss setzte sich in seinem Werk viel mit Alter Musik auseinander. Diese Auseinandersetzung kommt zum Teil weniger konkret in der tatsächlichen kompositorischen Technik und Stilistik zum Ausdruck, die in keiner Weise simple Kopien alter Vorbilder liefert. Sie zeigt sich mehr durch eine künstlerisch und stilistische Verarbeitung von traditionellen Modellen sowie durch die Übernahme traditioneller formaler Anlagen, wie etwa bei der *Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin* AV 107 (1923). Bei den Bühnenwerken sind vor allem stoffliche und inhaltliche Verbindungen in die Vergangenheit zu finden. Zudem benützte er ebenfalls alte Instrumente in einigen seiner Werke, wie etwa die Viola d’amore und Oboe d’amore in der *Sinfonia domestica* op. 53 (1903) oder das Cembalo in der eben genannten *Tanzsuite*.

Zusammen mit Hugo von Hofmannsthal verfolgte er die Idee der „Neubelebung des Musiktheaters aus dem Geiste des Barock.“³⁵⁹

Dies kommt vor allem in den Opern *Ariadne auf Naxos* op. 60 (erste Fassung 1911-12) und *Die Frau ohne Schatten* op. 65 (1914-18) zu Tage. Besonders *Ariadne auf Naxos* war in ihrer ursprünglichen Konzeption, in der die Oper als Abschluss der ebenfalls von Strauss und Hofmannsthal bearbeiteten Fassung von Molières Komödie *Der Bürger als Edelmann* geplant war, „mehr als eine normale Oper – eher eine Art historisierendes Gesamtkunstwerk, wie es zur Zeit Ludwigs XIV. gepflegt wurde: eine

³⁵⁵ F. Büchtger, in: Programm I. Neue Musik Woche München 1929, veranstaltet von der Vereinigung für zeitgenössische Musik München e. V. München vom 5.-15. Oktober 1929, S. 6.

³⁵⁶ Siehe: Ebda S. 22.

³⁵⁷ Hans David, in: Ebda, S. 10.

³⁵⁸ Siehe C. Orff 1975, S. 141f.

³⁵⁹ V. Scherliess: Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte, Kassel 1998, S. 82.

Einheit von Theater, Musik und Ballett.“³⁶⁰ Letztendlich war der Aufwand dieser Produktion schnell zu groß, so dass sich vom *Bürger als Edelmann* nur eine später eingerichtete Orchestersuite hielt (1915-20). Auch in Strauss' letzter Oper *Capriccio* op. 85 - sie sei trotz der späteren Entstehungszeit (1940-41) genannt - kommt ein Cembalo zu Einsatz.

Ein weiteres, fast extrem anmutendes Beispiel für das Aufgreifen Alter Musik durch moderne Komponisten ist die

„überlebensgroße Bedeutung Bachs für Reger [...] auf allen wesentlichen Gebieten seiner künstlerischen und auch persönlichen Existenz: Reger hat sich wie kein zweiter Komponist seiner Zeit [...] durch die Auseinandersetzung mit einem Modell der Vergangenheit definiert“.³⁶¹

Max Regers gesamtes Schaffen basiert auf der Auseinandersetzung mit Alter Musik, der Musik J. S. Bachs ganz speziell. Dies bestätigte er selbst mit der Aussage, dass der Bach-Choral *Wenn ich einmal soll scheiden* alle seine Werke durchziehe.³⁶² Reger hatte sich in herausragender Weise als Bearbeiter von Bachs Musik ausgezeichnet. Er hat insgesamt 94 Werke direkt arrangiert und 73 als Herausgeber bearbeitet.³⁶³ Für Reger war die Alte Musik in Form von Bachs Musik höchst aktuell, sie bedurfte nur der „richtigen“ Interpretation, um das „richtige Verständnis“ in der aktuellen Zeit zu garantieren.³⁶⁴

„Für Reger bedeutete die Bearbeitung der Werke Bachs eine einfache Transformation der originären Werke textlich verhältnismäßig unverändert in seine Zeit und deren Geschmack, gradeso, wie es Mahler in New York mit den Orchester-Suiten und Schönberg mit dem Präludium und Fuge versucht haben.“³⁶⁵

Das Interesse an Bach zeigte sich aber nicht nur in seiner Bearbeitungstätigkeit. Wie es sein durchaus als solcher zu bezeichnender Leitgedanke „Bach ist Anfang und Ende aller Musik“ ausdrückt, bildet Bachs Werk die essentielle Grundlage auch für sein kompositorisches Schaffen, in der er

„die Neubegründung des musikalischen Satzes durch Überwindung der Dichotomie von Kontrapunkt und Harmonik, nämlich als Synthese Bachscher und Lisztscher Prinzipien in der Selbstständigkeit der Stimmen im polyphonen Verbund und der Klänge durch die radikale Alterationsharmonik“³⁶⁶

³⁶⁰ V. Scherliess 1998, S. 86.

³⁶¹ W. Rathert: Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem ersten Weltkrieg, in: Bach und die Nachwelt, Bd. 3: 1900-1950, hrsg. v. Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 2000, S. 23-62, S. 41.

³⁶² Siehe: F. Stein: Max Reger, Potsdam 1939, S. 151.

³⁶³ Siehe: W. Rathert 2000, S. 45.

³⁶⁴ Reger spricht in einem Brief an Ferruccio Busoni vom „richtigen ‚Verständnis von Bach‘“, siehe: E. v. Hase-Koehler (Hrsg.): Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, Leipzig 1928, S. 45.

³⁶⁵ S. Choki: Zwei Aspekte der Bach-Rezeption um die Jahrhundertwende. Reger und Busoni, in: Reger Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998, hrsg. v. Alexander Becker, Gabriele Gefäller und Susanne Popp, Wiesbaden 2000, S. 318.

³⁶⁶ W. Rathert 2000, S. 43.

zu erreichen versucht hat. Alte Musik im Sinne von Bachs Musik stellt also für Reger nicht einen um ihrer selbst Willen zu erhaltenden Wert dar, sondern bildet die unabdingbare Grundlage und den „Urquell musikalischen Schaffens“.³⁶⁷

Es wird also deutlich, um auf die Frage in der Überschrift zu diesem Punkt zurückzukommen, dass es bei den zeitgenössischen Komponisten nicht den geringsten Konflikt oder Zweifel gibt, der die essentielle Bedeutung von Alter Musik auch für das moderne Komponieren in irgend einer Art und Weise in Frage stellen würde – im Gegensatz zu den Anhängern der Alten Musik, die die neue Musik sehr wohl in Frage stellten. Das zeigt sich, neben den vielen in der Alten Musik enthaltenen und nach wie vor eingesetzten arbeitstechnischen Grundlagen, vor allem durch die rege Auseinandersetzung mit der Alten Musik durch Einbindung, Reflektion und Verarbeitung von Aspekten und Elementen derselben im neu entstehenden kompositorischen Schaffen des frühen 20. Jahrhunderts, bis hin zur allumfassenden Neukonzeption Alter Musik im Sinne der Moderne. Auch die Entwicklungen zur historischen Aufführungspraxis werden von den zeitgenössischen Komponisten moderner Musik oft mit höchstem Interesse verfolgt oder sogar selbst praktiziert.

³⁶⁷ E. v. Hase-Koehler 1928, S. 45.

V. Fazit

Nach den bisherigen Ausführungen lässt sich also sagen, dass die Alte Musik ganz wesentlich das Münchner Musikleben zwischen 1880 und 1930 geprägt hat. Das Wiederaufleben der Alten Musik konnte in München auf einem Boden wachsen und gedeihen, der sich zum einen durch eine weit zurückreichende und bedeutende Geschichte Münchens als Musikstadt, zum anderen durch ein seit jeher sehr traditionalistisches und eher konservatives Grundklima als sehr fruchtbar für diese Entwicklungen erwiesen hat. Auch die historische Aufführungspraxis wird im Laufe dieser Zeit zu einem immer wichtigeren Element bei der praktischen Umsetzung Alter Musik.

Es hat sich gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit Alter Musik in München in den verschiedensten Teilbereichen des musikalischen Lebens stattgefunden hat und mitunter durchaus unabhängig voneinander in verschiedene Richtungen verlief. In den meisten Fällen ist aber doch eine starke, gegenseitige Befruchtung oder sogar eine Abhängigkeit voneinander feststellbar.

Nur durch die Zusammenarbeit vieler der hier dargestellten Ensembles, konnten zahlreiche der oben genannten Aufführungen unter Verwendung originalen Instrumentariums überhaupt zustande kommen.

In dieser Vielfalt der Auseinandersetzung mit Alter Musik hatten nicht selten Entwicklungen ihren Ursprung, die noch sehr weit reichende Auswirkungen nach sich zogen. Man kann also durchaus behaupten, dass in München in einigen Fällen „Pionierarbeit“ geleistet wurde, wie es Heinrich Scherrer in seiner Autobiographie formuliert.³⁶⁸

So sind diese, neben den Leistungen Sandbergers und des Münchner Instituts für Musikwissenschaft, welches ebenfalls zu den ersten seiner Art gehört - seine Bedeutung für die Entwicklungen in München wurde auch oben bereits deutlich gemacht -, wohl am häufigsten in der musikalischen Praxis zu finden.

Es wurde deutlich, dass in München im Fall der *Bogenhauser* schon vor, mit der *Deutschen Vereinigung für Alte Musik* und den weiteren Aktivitäten Christian Döbereiners aber spätestens ab der Wende zum 20. Jahrhundert eine häufige Wiederverwendung alter Instrumente zu beobachten ist - was in dieser Zeit doch noch eine große Ausnahme darstellt. Christian Döbereiner war ein in ganz Deutschland gefragter Spezialist für die Viola da Gamba und das Baryton. Die Wiedererweckung dieser Instrumente im 20. Jahrhundert ist ganz maßgeblich seinem Engagement zu verdanken.

³⁶⁸ H. Scherrer in: G. Haeckel 1935.

Das Wirken Heinrich Scherrers und seiner Schule ist trotz der in so vielerlei Hinsicht ahistorischen Handlungsweise ausschlaggebend dafür, dass die Laute wieder neu ins Bewusstsein des modernen Musiklebens zurückgekehrt ist. So steht natürlich auch die Wiederbelebung der historischen Laute im 20. Jahrhundert in einem direkten Kausalzusammenhang damit.

Zusammenfassend kann man folglich sagen, dass in der Münchner Alte-Musik-Bewegung in vieler Hinsicht nicht nur wichtige Beiträge zur allgemeinen Geschichte der Wiederbelebung Alter Musik geleistet wurden, sondern auch zahlreiche, durchaus bedeutende Schritte auf dem Weg zur Erforschung der historischen Aufführungspraxis Alter Musik erfolgt sind, die für die weitere und neuere Forschung um die historische Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind.

VI. Verzeichnis der benützten Quellen und Literatur

Archiv-Material und unveröffentlichte Quellen:

Akten der Fachsammlung Musikinstrumente im Bayerischen Nationalmuseum in München, Dok. Nr. 1493.

Döbereiner, Christian: Nachlass in der Bayerischen Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften und Alte Drucke, München, Signatur: Ana 344.

Döbereiner, Christian: Nachlass im Privatbesitz von Klaus Döbereiner.

Fröhlich, Sabine: Carl Orffs Monteverdi-Bearbeitungen, Magisterarbeit, Bd. I, München 1993 (Exemplar am Institut für Musikwissenschaft der LMU München).

Niemann, Barbara: Stilkritische Untersuchungen zu den Monteverdi-Bearbeitungen von Paul Hindemith, Gian Francesco Malipiero und Carl Orff am Beispiel des Orfeo, Magisterarbeit, München 2006 (Exemplar am Institut für Musikwissenschaft der LMU München).

Schafhäutl, Karl Emil v.: Beschreibung der musikalischen Instrumente im National-Museum aufgestellt, München 21. August 1869, Original-Manuskript, Fachsammlung Musikinstrumente, Dok. Nr. 1493 im BNM.

Veröffentlichte Quellen und Literatur:

Aldrich, Putnam: Wanda Landowska's Musique Ancienne, in: Notes, 2. Folge, Bd. 27, No. 3 (März 1971), New York, S. 461-468.

Bacher, Joseph: Die Viola da Gamba. Eine Einführung in das Wesen des Violenchores und in die Spielweise der alten Gampenmeister, Kassel 1932.

Berdux, Silke: Musik, in: Deutsches Museum. Geniale Erfindungen und Meisterwerke, München 2003, S. 106-111.

Besch, Hans: Johann Sebastian Bach, Frömmigkeit und Glaube. Bd. 1: Deutung und Wirklichkeit, Gütersloh 1938 (Beiträge zur Förderung christlicher Theologie, 2. Reihe, Bd. 37).

Beyschlag, Adolf: Die Ornamentik der Musik, Supplementband zu: Urtext klassischer Musikwerke, hrsg. v. d. Kgl. Akademie der Künste zu Berlin, Leipzig 1908, Nachdruck Walluf 1978.

Blume, Friedrich: J.S. Bach im Wandel der Geschichte, Kassel 1947 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. v. d. Gesellschaft für Musikforschung Nr. 1).

Blume, Friedrich: Musikforschung und Musikleben, in Musica, Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens, hrsg. v. Fred Hamel, 7. Jg., Kassel 1953, S. 184-187.

Bueck, Fritz: Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926.

Butt, John: Art. Authenticity, in: New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 2, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S.241-242.

Campbell, Margaret: Art. Dolmetsch, in New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 7, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S.433-435.

Carriere, Moritz: Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst, Zweiter Theil: Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie, Dritte neu bearbeitete Auflage, Leipzig 1885.

Choki, Seiji: Zwei Aspekte der Bach-Rezeption um die Jahrhundertwende. Reger und Busoni, in: Reger Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998, hrsg. v. Alexander Becker, Gabriele Gefäller und Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd XIII), S. 313-320.

Chrysander, Friedrich: Die Aufführungen Händelscher Werke im Krystallpalast bei London (Handel Festivals), in: LAMZ, 12. Jg, No. 19, Sp. 288-296 und Nr. 20, Sp. 305-311, Leipzig 1877.

Dahlhaus, Carl; Friedhelm Krummacher: Art. Historismus, in: MGG, Sachteil Bd. 4, Zweite neu bearbeitete Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1996, Dahlhaus: Sp. 335-342; Krummacher: Sp. 342-352.

Dahlhaus, Carl: Historismus und Tradition, in: Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1966 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 46-58.

Dannreuther, Edward: Musical Ornamentation. Part I: From Diruta to J. S. Bach, hrsg. v. John Stainer, Zweite Auflage, London/NY 1910.

Dannreuther, Edward: Musical Ornamentation. Part II: From C. Ph. E. Bach to the present time, hrsg. v. John Stainer und Hubert H. Parry, Zweite Auflage, London/NY 1910.

Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11).

Der Gitarrefreund. Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung e. V., München (Jg. 11) 1910 – (Jg. 32) 1931.

Der Gitarrefreund. Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung e. V., München (Jg. 1) 1900 – (Jg. 10) 1909.

Die deutsche Jugend-Musik-Bewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hrsg. v. Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Hamburg, Wolfenbüttel 1980.

Döbereiner, Christian: 50 Jahre Alte Musik in München. Eine Denkschrift zur Wiedererweckung alter Musik, München 1955.

Döbereiner, Christian: Schule für die Viola da Gamba, 1936, Schott Mainz 1936.

Döbereiner, Christian: Über die verschiedenen Stimmungen, in: ZfM, 105. Jg., Heft 3, Regensburg 1938, S. 250-253.

Döbereiner, Christian: Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Jo. Seb. Bach, in: Bach-Jahrbuch 1911, hrsg. v. d. Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1912, S. 75-85.

Döbereiner, Christian: Über die Viola da Gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten, in: Zeitschrift für Musik, 107. Jg., Heft 10, Oktober 1940, S. 602-606.

Döbereiner, Christian: Zur Renaissance Alter Musik, Berlin-Halensee - Wunsiedel/Ofr. 1950 (Hesses Handbücher der Musik Band 101).

Doflein, Erich: Historismus in der Musik, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 14), S. 9-40.

Doflein, Erich: Historismus und Historisierung in der Musik, in: Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, hrsg. v. Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1967, S. 48-56.

Donington, Robert (Deutsche Übersetzung und Bearbeitung: H. F. Redlich und Theodora Holm): Art. Dolmetsch, in MGG, Bd. 3, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel/Basel 1954, Sp. 639-642.

- Donington, Robert:** The Present Position of Authenticity, in: Performance Practice Review, Vol. II, No. 2, Herbst 1989, Claremont 1989, 117-125.
- Dörffel, Alfred:** Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25 November 1781 bis 25 November 1881, Nachdruck Walluf 1972.
- Dorfmueller, Kurt:** Alfred Einstein als Musikberichterstatter, in: Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Ernst Herttrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 117-155.
- Dorfmueller, Kurt:** Die Bach-Feste in München 1925 und 1927 und ihr Hintergrund, in: Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, hrsg. v. NBGL, Tutzing 1990.
- Dorfmueller, Kurt:** Zum Münchener Musikleben während des Ersten Weltkrieges und der Nachkriegsjahre, in: 100 Jahre Münchner Philharmoniker, hrsg. v. d. Direktion der Münchner Philharmoniker, München 1994, S. 115-127.
- Duden.** Das Bedeutungswörterbuch, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. v. d. Dudenredaktion, Mannheim 2002 (Der Duden in zwölf Bänden, Bd. 10).
- Edelmann, Bernd:** Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874-1914, in: Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945, hrsg. v. Stephan Schmitt, Schneider, Tutzing 2005 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Band 1), S. 111-206.
- Einstein, Alfred:** In Memoriam: Ludwig Landshoff. In: The Musical Quarterly No. 28, April 1942, S. 241-247.
- Ehmann, Wilhelm:** Der Thibaut-Behagel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert, AMw III, 1938, S. 428-483.
- Elsner, Andreas:** Die Geschichte des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München, Dissertation LMU (maschinenschriftlich), München 1982.
- Engel, Hans:** Art. Sandberger, MGG, Bd. 11, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1963, Sp.1355-1358.
- Felix, Werner:** Bachverständnis im historischen Wandel vom 18. zum 19. Jahrhundert, in: Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, hrsg. v. NBGL, Tutzing 1990. S. 15-26.
- Fellinger, Imogen:** Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1968.
- Finscher, Ludwig:** Was ist Alte Musik?, in: Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption, hrsg. v. Giseler Schubert, Mainz 1995 (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main Band V), S. 9-18.
- Fuchs, Franz:** Der Aufbau der technischen Akustik im Deutschen Museum, hrsg. v. H. Auer und E. Sörensen, München 1963 (Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums, 31. Jg. 1963, Heft 2).
- Fest- und Programmbuch des Bach-Fest in München vom 19. mit 21. September 1925 als Gedenkfeier des 175. Todestages des Meisters, München 1925.
- Fest- und Programmbuch: Fünftes deutsches Bach-Fest in Duisburg 4. bis 7. Juni 1910, hrsg. v. d. Neuen Bach-Gesellschaft, Leipzig 1910.
- Fest- und Programmbuch: Fünfzehntes Deutsches Bachfest München vom 28. bis 31. Mai 1927, hrsg. v. der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1927.
- Gerbert, Martin:** De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque at praesens tempus, St. Blasien 1774, Bd. I+ II, Nachdruck, hrsg. v. Othmar Wessely, Graz 1968 (Die grossen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, Nr. 4).
- Gmeinwieser, Siegfried:** Zur Geschichte der Vokalkapelle von St. Kajetan, hrsg. v. d. Katholischen Kirchenstiftung St. Kajetan, München 2003.

- Goldschmidt**, Hugo: Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Bd. 1.: Das 17. u. 18. Jh. bis in die Zeit Glucks, Charlottenburg 1907.
- Grebe**, Gustav: Die Alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit, in: Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967, hrsg. v. Walter Wiora, Kassel 1968 (Musikalische Zeitfragen XIII), S. 9-24.
- Greul**, Heinz: Die Elf Scharfrichter, Sanssouci, Zürich 1962.
- Grill**, Michael: 200 Jahre Evangelische Kirchenmusik in München: 1799 - 1999, München 1999.
- Gutknecht**, Dieter: Art. Aufführungspraxis, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 1, Stuttgart, 1994, Sp. 954-986.
- Gutknecht**, Dieter: Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick von Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg, (erweiterte und überarbeitete zweite Auflage), Köln 1997.
- Haeckel**, Georg: Kammervirtuos Heinrich Scherrer wird 70 Jahre alt, in: Fürstentfeldbrucker Zeitung vom 7.3. 1935; Fotokopie im Stadtarchiv München, Vereine 2249/1.
- Haller**, Klaus: Die Bayerische Staatsbibliothek in historischen Beschreibungen, München 1992.
- Hanslick**, Eduard: Aus neuerer und neuester Zeit. Musikalische Kritiken und Schilderungen von Eduard Hanslick, Zweite Auflage, Berlin 1900 (Die moderne Oper, Bd. 9).
- Hartmann**, Ludwig: Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen. Teil I: Von den Anfängen bis Harnoncourt, Regensburg 1988 (Schriften von Pro Musica Antiqua, Nr. 1).
- Hase-Koehler** von, Else (Hrsg.): Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, Leipzig 1928.
- Haskell**, Harry: Art. Early Music, in: New Grove Dictionary of Music and Musicians Bd. 7, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S. 831-834.
- Haskell**, Harry: The Early Music Revival. A History, Thames & Hudson, London 1988.
- Hellmann**, Diethard: Die Leipziger Bach-Tradition in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Die Ära Straube/Ramin), in: Musikalische Aufführungspraxis und Edition. Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gustav Bosse, Regensburg 1990 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Band 6) S. 9-32.
- Henkel**, Hubert: Besaitete Tasteninstrumente, Frankfurt 1994 (Fachbuchreihe das Musikinstrument, Bd. 57).
- Herz**, Gerhard: J.S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik, Kassel 1935.
- Hirsbrunner**, Theo: Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982.
- Hohenemser**, Richard: Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die Komponisten?, Leipzig 1900 (Sammlung musikwissenschaftlicher arbeiten IV).
- Hohlschneider**, Andreas: Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation, in: Musica, Zweimonatsschrift, hrsg. v. Sigrid Abel-Struth, Ludwig Fischer, Wolfgang Gönnerwein, u. a., 34. Jg, Heft 4 (Juli-August), Kassel 1980, S. 345-348.
- Huber**, Karl: Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrenspiels um 1900. Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre, Augsburg 1995.
- Hübner**, Maria: Zur Diskussion um Aufführungspraxis in der Frühzeit der Neuen Bachgesellschaft, in: 100 Jahre Neue Bachgesellschaft Leipzig. Beiträge zu ihrer Geschichte, hrsg. v. Rudolf Eller, Leipzig 2001, S. 75-90.

- Irmen**, Hans-Josef: Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 22, Regensburg 1970.
- Istel**, Edgar: Musikbericht München, in: ZIMG, 7. Jg., Heft 3, Leipzig 1905, S. 105-107.
- Jacobi**, Erwin R.: Art. Landowska, in: MGG, Bd. 8, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1960, Sp. 170-171.
- Jahn**, Cornelia; Hermann Leskien und Ulrich Montag (Hrsg.): Bayerische Staatsbibliothek. Ein Selbstportrait, München 1997.
- Jöde**, Ulf: Die Entwicklung des Liedsatzes in der deutschen Jugendmusikbewegung, Diss. Universität Hamburg, Wolfenbüttel 1969.
- Jubiläums-Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Orchestervereins München 1880 e. V., hrsg. v. Vorstand des Orchestervereins München 1880 e. V., Eching 1980.
- Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890-1918 (Ausstellungskatalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München 19. Mai bis 31. Juli 1987), Wiesbaden 1987.
- Ketterer**, Ralf: Der Instrumentenbauer Karl Maendler und die Weiterentwicklung des „Bachklaviers“, in: Monatsanzeiger, Germanisches Nationalmuseum, Nr. 263, Februar 2003, hrsg. v. G. Ulrich Großmann und dem Bayerischen Nationalmuseum, S. 6-7.
- Kirnbauer**, Martin: „Das war Pionierarbeit.“ – Die Bogenhauser Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik, in: Alte Musik Konzert und Rezeption, hrsg. v. Veronika Gutmann, Winterthur 1992 (Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“), S. 37-67.
- Kirsch**, Winfried: Art. Caecilianismus, in: MGG, Sachteil Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 317-326.
- Kivy**, Peter: On The Historocally Informed Performance, in: British Journal of Aesthetics, Vol 42, No. 2, April 2002, S. 128-144.
- Klöckner**, Dieter: Art. Zupfinstrumentenbau, B. Der Lauten- und Gitarrenbau, in: MGG, Bd. 8, Kassel-Basel-London 1968, Sp. 1454-1478.
- Kobayashi**, Yoshitake: Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung, Diss. Göttingen 1973.
- Koczirz**, Adolf: Bemerkungen zur Gitaristik, in: ZIMG 1906, 7. Jg., Heft 9, Leipzig 1906, S. 355-365.
- Koegel**, Joseph: Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche, der Theatiner und des königl. Hof- und Kollegiatstiftes in München, München 1899.
- Kolland**, Dorothea: Die Jugendmusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis, Stuttgart 1979.
- Krause**, Ernst: Richard Strauss. Gestalt und Werk, (Leipzig 1955), 8. Auflage (fotomechanischer Nachdruck der 7. Auflage), Leipzig 1990.
- Kretzschmar** Hermann: Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900, 7. Jg., Leipzig 1901, Nachdruck Vaduz 1965, S. 51-68.
- Kretzschmar**, Hermann: Erläuterungen zu den Aufführungen des Bachfestes im Auftrag des Komitees verfasst von H. Kretzschmar, in: Erstes Deutsches Bach-Fest in Berlin 21. bis 23. März 1901. Festschrift und Programmbuch, hrsg. v. NBGL, Leipzig 1901, S. 7-64.
- Kroyer**, Theodor: Konzert-Kritik München, in: Die Musik, V. Jg., 1905/1906, Heft 9, erstes Februar Heft, S. 206-207.
- Krückeberg**, Elisabeth A.: Ein historisches Konzert zu Nürnberg im Jahre 1643, in: Archiv für Musikwissenschaft, 1. Jahrgang 1918/19, Leipzig, S. 590-593.

- Kümmel**, W. F.: Die Anfänge der Musikgeschichte an deutschsprachigen Universitäten. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin, in: *Musikforschung* 1967, S. 262-280.
- Kuhlo** Franz: Über melodische Verzierungen in der Tonkunst, Diss., Berlin 1896.
- Landowska**, Wanda: *Musique ancienne*, Paris 1909, Nachdruck: Editions Ivrea, Paris 1996.
- Landshoff**, Ludwig: Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke, Vortrag gehalten am 28. Mai 1927 in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft beim 15. Deutschen Bachfest in München, in: *Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig*, hrsg. v. NBGL, Tutzing 1990.
- Leech-Wilkinson**, Daniel: What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning, in: *Early Music*, Vol. 12, No. 1, Februar 1984, S. 13-16.
- Leichtentritt**, Hugo: Aufführungen älterer Musik in Berlin, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7. Jg., Heft 9, Leipzig 1906, S. 369-371.
- Leichtentritt**, Hugo: Zur Verzierungslehre, in: *SIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 613-633.
- Leidinger**, Georg: Geschichte des Akademischen Gesangvereins München 1861-1911, München 1911.
- Lichtenfeld**, Monika: Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 14), S. 41-54.
- Lorme**, Lola: *Bogenhauser Musik*, in: *Das Welttheater, Zeitschrift der Münchner Volksbühne* 2/4 (1928), S. 117-119.
- Mayer Brown**, Howard: Pedantry or Liberation? A Scetch of the Historical Performance Movement, in: *Authenticity and Early Music. A Symposium*, hrsg. v. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 27-56.
- Mayer**, Otto: Werden und Wirken der Münchner Philharmoniker (vor. Kaim-Orchester, begründet 1893) und des Konzertverein München E. V. (gegründet 1908). Eine Festschrift zu deren 40jährigem und 25jährigem Jubiläum 1933/34, hrsg. v. Konzertverein München e. V., München 1934.
- McVeigh**, Simon: Art. London (i), § V, 2, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 15, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S. 119-125.
- Meyer**, Gabriele E.: Dirigenten/Ur- und Erstaufführungen der Münchner Philharmoniker 1893-1973, in: *Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute*, Dr. C. Wolf und Sohn, hrsg. v. Regina Schmoll gen. Eisenwerth, München 1985, S. 431-446.
- Meyer**, Gabriele, E.: Von der „Münchner Musikalischen Volksbibliothek“ zur Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek“, in: *100 Jahre Münchner Musikbibliothek 1905-2005*, hrsg. v. Werner Schneider, München 2005, S. 6-35.
- Moeck**, Hermann: Zur „Nachgeschichte“ und Renaissance der Blockflöte, in: *Tibia*, Heft 1, 1978, S. 13-20 und 79-88.
- Moser**, Hans Joachim: *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*, Kassel-Basel 1952.
- Morgan**, Robert P.: Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene, in: *Authenticity and Early Music. A Symposium*, hrsg. v. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 57-82.
- Mueller** von Asow, Hedwig und E. H. (Hrsg.): *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Weimar 1949.
- Münster**, Robert: 117 Jahre klingendes Leben im Odeon, in: *Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.*, Heft. 61, Tutzing 2001. S. 53-64.
- Münster**, Robert: Das Königliche Konservatorium für Musik 1846-1865, in: *Geschichte der*

Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945, hrsg. v. Stephan Schmitt, Tutzing 2005 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Band 1), S. 13-34.

Münster, Robert: Julius Joseph Maier und die Anfänge der Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach in München, in: Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, hrsg. v. NBGL, Tutzing 1990, S. 39-56.

Münster, Robert: Musik im „Museum“, in: Zwei Münchner Adelspalais Palais Portia – Palais Preysing, hrsg. v. Bayerische Vereinsbank, München 1984, S. 61-83.

Musikalische Akademie 1811-1961 Bayerisches Staatsorchester. Festschrift zum 150. Jährigen Jubiläum 1811-1961, hrsg. v. d. Leitung der Musikalischen Akademie e. V. München, München 1961

Neubarth, Kerstin: Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Begriff – Verständnis – kompositorische Rezeption, Köln 2005.

Nösselt, Hans-Joachim: Ein ältest Orchester 1530-1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester, München 1980.

Norton, Spencer (Hrsg.): Music in my time, The Memoirs of Alfredo Casella, übersetzt und hrsg. v. Spencer Norton, Norman, Oklahoma 1955 (Erstveröffentlichung: I segreti della Giara, hrsg. v. G. C. Sansoni, Florenz 1941).

Obrist, Aloys: Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente, in: ZI, 27. Jg., Nr. 23, Leipzig 11. Mai 1907, S. 711-714.

Orff, Carl: Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Bd. II: Lehrjahre bei den alten Meistern, Tutzing 1975.

Ott, Alfons: Art. Ursprung, MGG, Bd. 13, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1966, Sp. 1181-1182.

Ott, Alfons: Art. Wallner, in MGG, Bd. 14, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1968, Sp. 177-178.

Ott, Alfons: Chronik des Orchesters bis zum Jahre 1938, in: Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute, hrsg. v. Regina Schmoll gen. Eisenwerth, München 1985, S. 43-82.

Päffgen, Peter: Laute und Lautenspiel (Erster Teil), in: Gitarre & Laute XVI, 2004, Heft 1, S. 20-24.

Päffgen, Peter: Laute und Lautenspiel (Zweiter Teil), in: Gitarre & Laute XXVIII, 2006, Heft 41, S. 41-45.

Pevsner, Nikolaus: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, hrsg. v. Nikolaus Pevsner; Hans Gerhard Evers; Maurice Besset und Ludwig Grote, München 1965 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 1), S.13-24.

Pfannkuch, Wilhelm: Collegium Musicum, in: Das große Lexikon der Musik, Bd. 2 C-Elmendorff, hrsg. v. Marc Honegger und Günther Massenkeil, Freiburg i. Br. 1979, S. 182.

Pottgiesser, Karl: Die Sammlung der Musik-Instrumente im neuen bayerischen National-Museum. In: Allgemeine Musik-Zeitung, No. 1, Januar 1901, S. 4-6.

Powrozniak, Józef: Gitarren-Lexikon, Berlin 1979, 4. Auflage 1988.

Pinthus, Gerhard: Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriß seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1932 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen VIII).

Printz, Wolfgang Caspar: Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst, Dresden 1690, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Othmar Wessely, Graz 1964 (Die grossen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, Bd. 1).

Programm: I. Neue Musik Woche München 1929, veranstaltet von der Vereinigung für zeitgenössische Musik München e. V. München vom 5.-15. Oktober 1929.

Rathert, Wolfgang: Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem ersten Weltkrieg, in: Bach und die Nachwelt, Bd. 3: 1900-1950, hrsg. v. Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 2000, S. 23-62.

Restle, Konstantin: Orchestertradition versus historische Aufführungspraxis. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Instrumentarium, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Günther Wagner, Stuttgart 2000, S. 92-120.

Richter, Klaus Peter: Das Werk im Banne seiner Aufführungsgeschichte J. S. Bach in München, in: Festschrift zum 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, hrsg. v. Neue Bachgesellschaft Leipzig, Tutzing 1990, S. 57-70.

Richter, Klaus Peter: Die Bach-Bearbeitungen im Nachlaß von Felix Mottl: Eine Zäsur in der Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Vokalmusik, in: Mf, Jg. 42, Heft 3, 1989, S. 247-253.

Richter, Klaus Peter: Felix Mottls Bearbeitung der Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, BWV 6, von J. S. Bach und ihre Aufführungsgeschichte, in: Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum. Aspekte der Wirkungsgeschichte Bachs. Symposium des 65. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft München 1990, hrsg. v. Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Regensburg 1991 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Band 12), S. 103-108.

Richter, Klaus Peter: Zwischen Historismus Fin de siècle und Neobarock. Zur Aufführung älterer Musik, in: Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute, hrsg. v. Regina Schmollgen. Eisenwerth, München 1985, S. 143-156.

Riehl, Wilhelm Heinrich von: Culturstudien aus drei Jahrhunderten, Stuttgart 1859, Vierter unveränderter Abdruck, Stuttgart 1873.

Rummel, Luise: Zur Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert – Die Anfänge des Blockflötenbaus in Markneukirchen und Umgebung (Diplomarbeit an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1977, maschinenschriftlich).

Rutledge, John B.: A fretless approach to gamba playing, in: Journal of the Viola da Gamba Society of America, Vol. 28, 1991, S. 21-47.

Rutledge, John B.: Late 19th-century viol revivals, in: Early music, August 1991, Vol. XIX, S. 409-418.

Rutledge, John B.: Towards a History of the Viol in the 19th Century, in: Early music, August 1984, Vol. XII, S. 328-336.

Salter, Lionel: Art. Landowska, in New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 14, hrsg. v. Stanley Sadie, zweite Auflage, London 2001, S. 225-226.

Sandberger, Adolf (Hrsg.): Ausgewählte Werke des Kurfürstlich Bayerischen Konzertmeisters Evaristo Felice Dall' Abaco, Leipzig 1900 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. 1, Bd. 1).

Sandberger, Adolf.: Das musikwissenschaftliche Seminar, in: Die wissenschaftlichen Anstalten an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München hrsg. v. K. A. v. Müller., München 1926, S. 203-204.

Schaefer, Hartmut: Art. München, B. Handschriften und Bibliotheken, I. Bayerische Staatsbibliothek, 1. Geschichte der Bayerischen Staatsbibliothek und Handschriften mit mehrstimmiger Musik, in MGG, Sachteil Bd. 6, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1997, Sp.598-605.

Scherrer, Heinrich: Volkslieder zur Gitarre, in: Neue Zeitschrift für Musik, 72. Jg., No. 51, 31. Dezember 1905, 1055-1057.

Schering, Arnold: Aufführungspraxis Alter Musik, Leipzig 1931.

Schering, Arnold (Hrsg. i. A. d. Neuen Bachgesellschaft): Bach-Jahrbuch 1907, 4. Jg., Leipzig 1907.

- Schering**, Arnold (Hrsg. i. A. d. Neuen Bachgesellschaft): Bach-Jahrbuch 1908, 5. Jg., Leipzig 1908.
- Schering**, Arnold: Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, in: Bjb 1904, hrsg. v. d. Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1904, S. 104-115.
- Scherliess**, Volker: Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte, Kassel 1998 (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 8).
- Schiedermair**, Ludwig: Adolf Sandberger, in: AMf, 8. Jg., Heft 2, Leipzig 1943.
- Schiedermair**, Ludwig: A. Sandberger, in: ZMw, Jg. 17, Heft 1, Leipzig 1935, S. 1-5.
- Schleuning**, Peter: Verzierungsforschung und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Notation und Interpretation in der Musik des 18. Jhdts., in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis III, 1979, Winterthur 1980, S. 11-114.
- Schlötterer**, Reinhold: Art. Münchener Musikhandschriften, in: MGG, Bd. 9, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel 1961, Sp. 900-903.
- Schmid-Lindner**, August: Betrachtungen zur Pflege Alter Musik, in: Festschrift zum 50 Jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München 1874-1924, München 1924, S. 49-58.
- Schmitz**, Eugen: Die „Deutsche Vereinigung für alte Musik“, in: Musikalisches Wochenblatt, 37. Jg., Nr. 49, Leipzig 1906, S. 907.
- Schmitz**, Eugen: Die „Deutsche Vereinigung für alte Musik“ in München, in: Signale für die musikalische Welt, 63. Jg., Leipzig 1905, S. 1298-1301.
- Schünemann**, Georg: Die Singakademie zu Berlin 1791-1941, Regensburg 1941.
- Schwarz-Reiflingen**, Erwin: Die Weiterentwicklung des Gitarrespiels, in: Lauten-Almanach auf das Jahr 1919. Ein Jahr- und Handbuch für alle Lauten- und Gitarrespieler, Freunde guter Hausmusik und des Volksliedes, hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen, Berlin 1919, S. 40-43.
- Schwarz-Reiflingen**, Erwin: Heinrich Albert. Zu seinem 50. Geburtstag, in: Die Gitarre. Monatschrift zur Pflege des Lauten- u. Gitarrespiels und der Hausmusik, hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen, Jg. 1, Nr. 11, Berlin 1920, S. 167-169.
- Schwarz-Reiflingen**, Erwin: Laute oder Gitarre?, in Lauten-Almanach auf das Jahr 1919. Ein Jahr- und Handbuch für alle Lauten- und Gitarrespieler, Freunde guter Hausmusik und des Volksliedes, hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen, Berlin 1919, S. 10-12.
- Schwickerath**, Eberhard: Chorsingen an Musikhochschulen, in: Festschrift zum 50 Jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München 1874-1924, München 1924, S. 29-37.
- Seedorf**, Thomas: Art. Hauser, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 8, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. v. Ludwig Finscher, Stuttgart 2002, Sp. 880-881.
- Seidel**, Klaus-Jürgen: Zwischen Tradition, Aufbruch und Gleichschaltung: München und die Akademie der Tonkunst 1914 bis 1933, in: Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945, hrsg. v. Stephan Schmitt, Tutzing 2005 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Band 1), S. 207-312.
- Seiffert**, Max: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen, in: Bjb 1904, hrsg. v. Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1904, S. 51-81.
- Sommer**, Hermann: Die Laute in ihrer musikgeschichtlichen, kultur- und kunsthistorischen Bedeutung, Berlin 1920.
- Spitta**, Philipp: Denkmäler Deutscher Tonkunst, in: Grenzboten, 52. Jg., Nr. 14, Leipzig 1893, S. 16-27.
- Stein**, Fritz: Max Reger, Potsdam 1939 (Die großen Meister der Musik).

- Steinitzer**, Max: Theater- und Musikberichte Freiburg i. Br, in: Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, 7. Jg., Nr. 41, Köln 1906, S. 596.
- Tarasov**, Nik: Geschichte der Blockflöte: Peter Harlan im Spiegel der Geschichte - Teil 1: Die Wiederentdeckung der Blockflöte, in: Windkanal 2006, Heft 3, hrsg. v. Conrad Mollenhauer, Fulda, S. 8-17.
- Tarasov**, Nik: Geschichte der Blockflöte: Peter Harlan im Spiegel der Geschichte - Teil 2: Peter Harlan als Musiker und Pädagoge, in: Windkanal 2006, Heft 4, hrsg. v. Conrad Mollenhauer, Fulda, S. 14-21.
- Taruskin**, Richard: The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing, in: Early Music, Vol. 12, No. 1, Februar 1984, S. 3-12.
- Temperley**, Nicholas: The movement puts a stronger premium on novelty than on accuracy, and fosters misrepresentation, in: Early Music, Vol. 12, No. 1, Februar 1984, S. 16-20.
- Unverricht**, Hubert (Hrsg.): Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkung, Hans Schneider, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 5).
- Ursprung**, Otto: Münchens Musikalische Vergangenheit. Von der Frühzeit bis zu Richard Wagner, Bayerland, München 1927 (Kultur und Geschichte. Freie Schriftenreihe des Stadtarchivs München Band II).
- Urpung**, Otto: Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte, Augsburg 1924.
- Vázquez**, José: Die Vázquez-Sammlung historischer Saiteninstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts, Winterthur 2000.
- Wackernagel**, Bettina: Europäische Zupf- und Streichinstrumente, Hackbretter und Äolsharfen. Deutsches Museum München, Musikinstrumentensammlung, Katalog, Frankfurt am Main 1997.
- Wackernagel**, Bettina: Musikinstrumente, in: Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005, hrsg. v. Renate Eikermann und Ingolf Bauer, München 2006, S. 448-458.
- Wagner**, Ernst David: Musikalische Ornamentik oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrage der Vokal- und Instrumental-Musik gründlich erläutert von Ernst David Wagner. Eingeführt in die Neue Akademie der Tonkunst in Berlin, in das Conservatorium der Musik in Berlin, und in den musikalischen Lehranstalten, Berlin 1869.
- Wagner**, Richard: Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule, München 1865.
- Wallner**, Bertha Antonia: Die Musikinstrumentensammlung des Deutschen Museums in München, in: ZfM, 8. Jg., Oktober 1925 – Sept. 1926, Leipzig 1926, S. 239-247.
- Walther**, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek, Leipzig 1732, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. v. Friederike Ramm, Kassel 2001.
- Wangermée**, Robert: Les premieres concerts historiques à Paris, in Mélanges Ernest Closson, hrsg. v. Société belge de Musicologie, Bruxelles 1948, S. 185-196.
- Welker**, Lorenz: Die Musik der Renaissance, in: Musikalische Interpretation, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 139-216.
- Winter**, Robert: The most unwitting foes of the Romantic piano may be those well-intentioned curators who lend their instruments for recording sessions, in: Early Music, Vol. 12, No. 1, Februar 1984, S. 21-25.
- Wiora**, Walter (Hrsg.): Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967, Kassel 1968 (Musikalische Zeitfragen XIII).
- Wiora** Walter: Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik, in: Die Ausbreitung des

Historismus über die Musik, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 14), S. 299-328.

Würz, Anton: Die Geschichte des Philharmonischen Chores, in: Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute, Teil I, hrsg. v. Regina Schmoll gen. Eisenwerth, München 1985, S. 207-213.

Zelter, Carl Friedrich: Carl Friedrich Christian Fasch, Berlin 1801.

Zuth, Josef, Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926.

Online-Quellen:

Blood, Brian: The Dolmetsch Story, URL: <http://www.dolmetsch.com/Dolworks.htm> (zuletzt besucht am 1.10.2007).

Bayerisches Musiker-Lexikon Online: URL: <http://www.bmlo.lmu.de> (BMLO Version 1.06 vom 16. Juli 2007; zuletzt besucht am: 1.10.2007).

Focht, Josef: Hochschule für Musik und Theater, München, in: Historisches Lexikon Bayerns, URL: http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44831 (zuletzt besucht am 1.10.2007).

Schmid, Bernhold: Die Orlando di Lasso Gesamtausgabe, URL: <http://www.lasso.badw.de/lausgabe.htm> (zuletzt besucht am 1.10.2007).

VII. Anhang

1. Die Musikwissenschaftlichen Promotionen an der Universität München im 20. Jahrhundert (1897-1954)³⁶⁹

1. **Theodor Kroyer:** Die Anfänge der Chromatik im Madrigal - 17.7.1897
2. **Richard Hohenemser:** Weichen Einfluß hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten - 1.3.1899
3. **Arthur Neisser:** Servio Tullio. Eine Oper des Agostino Steffani aus dem Jahre 1685 - 12.11.1900
4. **Edgar Istel:** Studien zur Geschichte des Melodramas I. J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene "Pygmalion" - 12.12.1900
5. **Ludwig Landshoff:** Johann Rudolf Zumsteeg - 12.12. 1900
6. **Hermann Stephanie:** Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst - 26.7.1902
7. **Rudolf Teller:** Richard Wagner und das Problem der Musik als Ausdruck 26.11.1902
8. **Alfred Einstein:** Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert - 22.12.1903
9. **Hugo Daffner:** Die Klavierkonzerte aus der Zeit nach J. S. Bach bis zu Mozart - 22.6.1904
10. **Heinz Heß:** Die Opern Alessandro Stradellas - 22. 6. 904
11. **James Simon:** Abt Voglers kompositorisches Wirken - 20.7.1904
12. **Eugen Schmitz:** Der Nürnberger Komponist Johann Staden - 11.7.1905
13. **Felix Schreiber:** Johannes Erasmus Kindermann, ein vergessener Meister der Tonkunst - 24.7.1905
14. **Eduard Wahl:** Nicolo Isouard - 26.7.1905
15. **Sigwart Graf zu Eulenburg:** Erasmus Widmanns Leben und Werke - 27.7.1907
16. **Victor Egon Frensdorf:** Peter von Winter als Opernkomponist - 27.7.190
17. **Otto Mayr:** Adam Gumpelzheimer als Verfasser des Compendiums musicae und als Motettenkomponist - 27.7.1907
18. **Rudolf Cahn-Speyer:** Franz Seydelmann als dramatischer Komponist - 17.7.1908
19. **Cajetano Cesari:** Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert - 24.7.1908
20. **Adolf Chybinski:** Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens vom 16. bis 18. Jahrhundert - 14.12.1908
21. **Bruno Hirzel:** Anton Gosswin, sein Leben und seine Werke - 8.3.1909

³⁶⁹ Siehe: A. Elsner 1982, S. 435-446.

22. **Bertha Antonia Wallner:** Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit - 4.3.1910
23. **Hans Rohr:** Die Anfänge des Klaviertrios - 22. 7. 1910
24. **Gustav Friedrich Schmidt:** Georg Caspar Schürmann. Sein Leben und seine Werke - 22.7.1910
25. **Hans Scholz:** Johann Sigismund Ritter - 23.7.1910
26. **Bruno Studeny:** Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert - 6.2.1911
27. **Oskar Kaul:** Anton Rosetti. Sein Leben und Schaffen - 16.2.1911
28. **Bodo Wolf:** Heinrich Valentin Bark (1698-1758). Ein vergessener Meister der Tonkunst - 25.2.1911
29. **Reinhard Oppel:** Jakob Mailand (1542-1577). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Ansbacher Hofes - 6.3.1911
30. **Otto Ursprung:** Jacobus de Kerle. Sein Leben und seine Werke - 21.7.1911
31. **Nescho Saltscheff:** Emanuel Aloys Förster - 22.12.1911
32. **Ernst Bücken:** Anton Reicha, sein Leben und seine Kompositionen - 24.5.1912
33. **Hans Glenewinkel:** Spohrs Kammermusik für Streicherinstrumente - 9.11.1912
34. **Hermann Junker:** Pietro Torri als Opernkomponist - 30.1.1913
35. **Fritz Berend:** Leben und Werke des Komponisten Nikolaus Adam Strungh - 13.3.1913
36. **Karl Blessinger:** Studien zur Musikgeschichte des Reichs - Ulm im 17. Jahrhundert, insbesondere über Leben und Werke Sebastian Anton Scherers - 22.3.1913
37. **Karl August Rau:** Loreto Vittori - 26.7.1913
38. **Friedrich Leopold Schiffer:** Johann Ladislaus Dussek, seine Sonaten und Konzerte - 23.7.1914
39. **Eduard Kreuzhage:** Hermann Götz's Leben und sein Schaffen auf dem Gebiet der Oper - 29.7.1915
40. **Benno Ziegler:** Placidus von Cammerloher, sein Leben und seine Werke - 28.7.1916
41. **Hermann Nüssle:** Giovanni Legrenzi als Instrumentalkomponist - 9.3.1917
42. **Charlotte Spitz:** Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist - 8.6.1917
43. **Kurt Huber:** Ivo de Vento - 26.7.1917
44. **Theodor Wilhelm Werner:** Adam Rener, ein Komponist aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts - 28.1.1918
45. **Bruno Stäblein:** Musicque de Joye - 31.1.1918
46. **Paul Zimmermann:** David Perez als Opernkomponist - 26.7.1918
47. **Heinrich Knappe:** Die Kammermusik mit Einschluß der Orgelmusik des Azzoli Bernardino della Ciaja - 27.2.1919
48. **Friedrich S. Weissmann:** Georg Abraham Schneider - 9.1.1920
49. **Franz Lerndorfer:** Benedikt Anton Aufschneider, Hof und Domkapellmeister in Passau - 23.1.1920
50. **Leonard Bollenbach:** Zur Jugendgeschichte der Fuge - 31.11.1920
51. **Karl Brückner:** Giovanni Mossi, seine Umwelt und seine Sonaten - 20.12.1920

52. **Gerhart von Westermann:** Giovanni Porta als Opernkomponist - 7.3.1921
53. **Irmgard Leux:** Christian Gottlieb Neefe und seine Instrumentalkompositionen (1748-1798) - 22.7.1921
54. **Alfons Singer:** Bernhardus Klingenstein (1545-1614) - 27.2.1921
55. **Friedrich Munter:** Ignaz von Beecke und seine Instrumentalkompositionen - 28.7.1921
56. **Heinrich Hofer:** Christian Cannabich, Biographie und vergleichende Analyse seiner Sinfonien - 29.7.1921
57. **Heinrich Schökel:** Johann Christian Bachs Instrumentalwerke - 26.1.1922
58. **Max Wilhelm Eberler:** Studie zur Entwicklung der Setzart für Klavier zu 4 Händen von den Anfängen bis zu Franz Schubert - 20.2.1922
59. **Otto Fleißner:** Die Madrigale Vincenzo Galileis und "Dialogo della musica antica e moderna" - 20.2.1922
60. **Heinrich Strobel:** Johann Wilhelm Hasslers Leben und Werke - 9.3.1922
61. **Ludwig Mayer:** Franz Lachner als Instrumentalkomponist - 28.7.1922
62. **Herta Tilsen:** Eine Musikhandschrift des Benediktinerklosters Ottobeuren aus dem Jahre 1695 - 28.7.1922
63. **Fritz Schroeder:** Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen - 21.12.1922
64. **Paul Strüver:** De cantata da camera Alessandro Scarlatti - 21.12.1922
65. **Hans Buchner:** Samuel Friedrich Capricornus - 26.1.1923
66. **Erich Schälscha:** Johann Schobert, Leben und Werke - 8. 3.1923
67. **Eduard Weiß:** Andrea Bernasconi als Opernkomponist - 15.3.1923
68. **Dr. Alois Joseph Hey:** Das Mingottische Dezennium in Graz (1736-1746). Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in Graz - 28.6.1923
69. **Hermann Blömer:** Studien zur Kirchenmusik Claudio Monteverdis - 13.7.1923
70. **Albert Geiger:** Untersuchungen der spanischen musikalischen Ces. 133-199 der Münchner Staatsbibliothek - 13.7.1923
71. **Heilmut Steger:** Die zwei- u. vierhändigen Klaviersonaten Karl Czernys u. d. übrigen nicht pädagogischen Klavier-Kompositionen - 21.2.1924
72. **Max Herre:** Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper - 24.7.1924
73. **Hortensia Waage:** Lieder mit Begleitung obligater Soloinstrumente neben der Klavierbegleitung. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Sololiedes - 24.7.1924
74. **Hans Engel:** Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt - 7.3.1925
75. **Gerhard Schmidt:** Peter Ritter. Ein Beitrag zur Mannheimer Musikgeschichte - 7.3.1925
76. **Dr. Otto Danzer:** Johann Brandls Leben und Werke. 1760-1837. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Karlsruhe - 9.3.1925
77. **Hans Graeser:** Georg Philipp Telemanns Instrumentalkammermusik - 9.3.1925
78. **Rudolf Steiger:** Beitrag zur Geschichte des weltlichen Chorliedes in Süddeutschland zu Anfang des 17. Jahrhunderts - 9.3.1925
79. **Karl Gustav Fellerer:** Beiträge zur Musikgeschichte Freisings - 18.6.1925

80. **Erich Schenk:** Guiseppe Antonio Paganellis Leben und Werke nebst Beiträgen zur Musikgeschichte von Augsburg und Bayreuth - 16.7.1925
81. **Thea Schlesinger:** Johann Baptist Cramers Klaviersonaten - 16.7.1925
82. **Ludwig Gerheuser:** Jakob Scheiffelhut - 30.7.1925
83. **Richard Baum:** Josef Wölfl (1773-1812). Leben, Klavierwerke, Klavierkammermusik und Klavierkonzerte - 30.2.1926
84. **Karl Philippus Bernet-Kempers:** Jacobus Clemens Non Papa und seine Motetten - 1.3.1926
85. **Felicitas von Kraus:** Die poetisierenden Motive in der Instrumentalbegleitung zu den Liedern Franz Schuberts. Ein Beitrag zur Geschichte der descriptiven Musik - 1.3.1926
86. **Felix Raabe:** Baldassare Galuppi als Instrumentalkomponist - 30.7.1926
87. **Kurt Strom:** Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Marsches in der Kunstmusik bis Beethoven - 31.7.1926
88. **Alfred Zehelein:** J. Michl, ein vergessener südbayerischer Komponist - 29.7.1927
89. **Hanns Albert:** Leben und Werke des Komponisten und Dirigenten Abraham Negerle (1607-1680) - 30.7.1927
90. **Rudolf Kloiber:** Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich - 30.7.1927
91. **Hans Anton Würz:** Franz Lachner als dramatischer Komponist - 30.7.1927
92. **Max Schreiber:** Leonhard Lechner Athesinus 1553-1606. Sein Leben und seine Kirchenmusik - 20.1.1928
93. **Rolf Hänslers:** Peter Lindpaintner als Opernkomponist. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts - 5.3.1928
94. **Josef Klingenbeck:** Ignaz Pleyel, sein Leben und seine Kompositionen für Streichquartett - 5.3.1928
95. **Erich Valentin:** Über die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert - 20.7.1928
96. **Franz Posch:** Stefano Bernardi und seine weltlichen Werke 16.11.1928
97. **Paul Egert:** Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate nach Beethoven - 28.6.29
98. **Erich Burger:** Deutsche Kirchenmelodien in Schweden. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Chorals im 16. und 17. Jh. - 19.12.1929
99. **Elisabeth Luin:** Antonio Gianettini und das Musikleben am Hofe zu Modena - 3.3.1930
100. **Friedrich Karl Graupner:** Friedrich Kuhlau - 11.7.1930
101. **Karl Schubert:** Spontinis italienische Schule - 16.12.1930
102. **Josef Saam:** Geschichte des Klavierquartetts bis zur Romantik - 18.6.1931
103. **Gustav Röttger:** Die Harmonik in Richard Strauss's "Der Rosenkavalier" - 17.7.1931
104. **Kurt Pastor:** Franz Pocci als Musiker - 3.8.1931
105. **Georg Kannevischer:** Emanuel Benedikt Schack (1758-1826). Sein Leben seine Werke - 10.3.1932
106. **Margarete v. Derwitz:** Jean Baptiste Wanhal, Leben und Klavierwerke. Ein Beitrag zur Wiener Klassik - 29.7.1932
107. **Gottfried Mayerhofer:** Karl Neuner, sein Leben und seine weltlichen Kornpositionen - 9.3.1933

108. **Karl Forster:** Üeber das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des G.A. Bernabei (1649—1732) - 27.6.1933
109. **Luise Bauer:** Die Tätigkeit Domenico Scarlattis und der italienischen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jh. in Spanien - 31.7.1933
110. **Ilse Roth:** Leonhard Paminger, ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 16. Jh. - 24.11.1933
111. **Karl Winter:** Ruggiero Giovanelli (1560—1625), Nachfolger Palestrinas zu St. Peter in Rom - 22.12.1933
112. **Paul Listl:** C. M. v. Weber als Ouvertürenkomponist - 8.3.1934
113. **Heinz Rüttger:** Das Formproblem bei R. Strauß, gezeigt an der Oper "Die Frau ohne Schatten", unter Erwähnung des "Guntram" und "Intermezzo" - 14.3.1934
114. **Ernst Schwarzmaier:** Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels, ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jh. - 14.3.1934
115. **Rudolf Groß:** Josef Hartmann Stuntz als Opernkomponist - 26.7.1934
116. **Thrasybulos Georgiades:** Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jh. - 6.6.1935
117. **King Kellog:** Ludwig Daser (1525-1589) als Messenkomponist - 4.7.1935
118. **Lothar Walther:** Die konstruktive und thematische Ostinato Technik in den Chacorine- und Arienformen des 17. und 18. Jh. - 4.7.1935
119. **Annemarie v. KönigsLöw:** Die "Ars Nova" in Italien - 13.12.1935
120. **Roland Häfner:** Die Entwicklung der Spieltechnik, des virtuosenspiels, der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente - 20.12.1935
121. **Edgar Burmester:** Thomas Taeglichsbeck und seine Instrumentalkompositionen. Seine künstlerische und historische Persönlichkeit - 7.2.1936
122. **Siegfried Färber:** Das Regensburger Fürstlich Thurn und Taxische Hoftheater und seine Oper 1760-1786. Mit einem Opernkatalog der Fürstlich Thurn und Taxischen Hofbibliothek - 21.2.1936
123. **123.Ursula Haver:** Musikübertragung, Musikausübung und Komposition funkeigener Werke unter Beachtung der technischen und akustischen Grenzen des Rundfunks - 25.6.1936
124. **Gisela Pellegrini:** Ritter Sigismund v. Neukomm und seine Oratorien. Ein Beitrag zur salzburgischen Musikgeschichte - 1.7.1936
125. **Adriane Elephant:** Die musikalische Gattungsbestimmung des rumänischen Volksliedes - 14.1.1937
126. **Walter Howard Rübsamen:** Pierre de la Rue als Messenkomponist - 28.1.1937
127. **Joachim Huschke:** Orlando di Lassos Messen - 21.12.1937
128. **Wolfgang Schmidt:** Gottfried Stölzel (1690-1749) als Instrumentalkomponist - 21.12.1937
129. **Claus Neumann:** Die Harmonik der Münchner Schule - 3.3.1938
130. **Theodor Krüger:** Karl Ditters v. Dittersdorf als Sinfoniker - 23.6.1938
131. **Kurt Reinhard:** Die Musik Birmas - 23.6.1938
132. **Hans Kühner:** Dokumentarisches zur Musikgeschichte von Florenz im 14. und 15. Jh. - 22.12.1938

133. **Friedrich Weber:** Harmonischer Aufbau und Stimmführung in den Sonatensätzen der Klaviersonaten Beethovens - 22.12.1938
134. **Adam Rau:** Heinrich Dorn als Opernkomponist, 1804-1892 - 6.7.1939
135. **Jürgen Völkers:** Johann Rudolf Zumsteeg als Opernkomponist - 6.7.1939
136. **Rudolf Jockel:** Die Instrumentalwerke des Andreas Hammerschmidt und ihre Bedeutung für sein Vokalschaffen - 1.8.1939
137. **Willi Gräßler:** Franz Xaver Richter (1709-1789) und sein Verhältnis zur vorklassischen Sinfonie - 9.5.1940
138. **Renate Busse:** Das Problem der Fuge in der musikalischen Frühromantik. Ein Beitrag zur stilkritischen Untersuchung der Fuge - 31.7.1940
139. **Wilhelm Barth:** Die Messenkompositionen Fr. X. Richters. (1709-1789) - 7.4.1941
140. **Felix Hoerburger:** Musik aus Ungarn - 7.4.41
141. **Hermann Uffinger:** Die Grundlagen des Münchner Konzertlebens. Die Musikpflege bei Hof und im Bürgertum im 18. Jh. bis zur Gründung der musikalischen Akademie - 7.4.1941
142. **Josef Haugg:** Anton Holzner, (ca 1598—1635), Organist und Komponist an der Münchner Hofkapelle. Ein Beitrag zur Münchens musikalischen Vergangenheit - 24.7.1941
143. **Hilarius Hautz:** Die Harmonik der Brahmschen Soloklavierwerke nebst einer Analyse dieser Werke, zugleich als Beitrag zur Harmonielehre sowie zur romantischen und klassischen Harmonik - 19.2.1942
144. **Hildegard Werner:** Die Sinfonien von Ignaz Holzbauers (1711-1783). Ein Beitrag zur Entwicklung der vorklassischen Sinfonie - 23.7.1942
145. **Assen Kresteff:** Die mehrstimmigen Messenkompositionen des Codex Ivrea. (14.Jh.) - 19.5.1947
146. **Heinrich Pfaff:** Die Tropen und Sequenzen der Handschrift Rom, Bibl. Naz. Vitt. Em. 1343 (Sessor. 62) aus Nonantola - 30.6.1948
147. **Oskar Pfeilschifter:** Die englische Kirchenmusik der Tudorepoche - 29.7.1949
148. **Hans Bichler:** L. v. Beethoven, die Skizzen zum ersten Satz der 9. Sinfonie - 4.8.1950
149. **Hermann Bittel:** Der Cantus firmus in der zeitgenössischen geistlichen Chormusik. Ein Beitrag zur Stiluntersuchung der neuen a capella- Kirchenmusik - 4.8.1950
150. **Josef Jenne:** Die Chorbibliothek der Münchner Frauenkirche, vornehmlich in der ersten Hälfte des 19. Jh. - 4.8.1950
151. **Robert Wagner:** Die Choralverarbeitung in Heinrich Isaacs Offizienwerk Choralis Constantinus - 4.8.1950
152. **Alexander Suder:** Die Coda bei Haydn, Mozart und Beethoven als Resultate verschiedener Gestaltungsprinzipien - 28.7.1951
153. **Hans Schmid:** Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktinerabtei Tegernsee. Ein Beitrag zur Erfassung und Sichtung der musiktheoretischen Hinterlassenschaft des Mittelalters - 28.7.1951
154. **Heinrich Bauer:** Joseph Frieber (1723-1799) und seine Stellung in der Musikgeschichte der Stadt Passau - 17.6.1952
155. **Kurt Dorfmueller:** Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jh. - 17.6.1952

156. **Günther Schmidt:** Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach - 5.3.1953
157. **Reinhold Schlötterer:** Die kirchenmusikalischen Termini der griechischen Kirchenväter nach der Ausgabe von Migne 30.5.1953
158. **Anton Schneiders:** Ludwig Daser (1526—1589). Beiträge zur Biographie und Kompositionstechnik - 30.7.1953
159. **Roswitha Traimer:** Bela Bartoks Kompositionstechnik, dargestellt an seinen Streichquartetten - 17.7.1953
160. **Johanna Maria Auerbach:** Die Messen des Francesco Durante. Ein Beitrag zur neapolitanischen Kirchenmusik - 3.3.1954
161. **Margaret Ley, geb. Hartl:** Spirituals, ein Beitrag zur Analyse der religiösen Liedschöpfung bei den nordamerikanischen Negern in der Zeit der Sklaverei - 23.7.1954

2. Ausgewählte Konzertprogramme mit Alter Musik in München



München, Mittwoch den 11. Mai 1892.

ORCHESTER-VEREIN.

V. (50.) CONCERT
im Saale des Bayerischen Hofes.

PROGRAMM.

- Einleitung** (Sinfonia) in d-dur zu einem verloren
gegangenen Concerto a 4 voci für concertirende
Violine (Bearbeitung von Louis Abel), 3 Trom-
peten, Pauken, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und
Basso continuo *J. S. Bach.*
(Concertirende Violine: Hr. Dr. GUSTAV SCHULZE.)
- Symphonie** in c-dur «Die vier Weltzeitalter» nach
Ovid *C. Ditters von Dittersdorf.*
Larghetto («Aurea prima nata est atas.» *Metamorph.* lib. I. v. 49). (1739—1799).
Allegro vivace («Subiit argentea proles auro deterior.» v. 114 f.).
Menoito con garbo («Tertia post illam successit abenta proles.» v. 135).
Prestissimo («De duro est ultima ferros.» v. 127). *Allargato.*
(Wiederholung aus dem 28. Concerte.)
- Symphonie** in h-moll op. 6 *Hugo Ulrich.*
Largo. Allegro. — Vivace. — Andante. —
Finale. Allegro moderato. (1827—1872).
(Wiederholung aus dem 40. Concerte).
- * * *
- Vorspiel** zur biblischen Dichtung «Le Déluge» . . . *C. Saint-Saëns.*
(Violinsolo: Hr. Dr. GUSTAV SCHULZE).
(Wiederholung aus dem 30. Concerte).
- Fest-Ouverture** in f-dur op. 50 *Rob. Folkmann.*

Anfang $\frac{1}{2}$ 8 Uhr, Ende $\frac{1}{2}$ 10 Uhr.
Nach dem Concert gesellige Vereinigung.

370

11. Mai 1892

³⁷⁰ Siehe: Jubiläums-Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Orchestervereins München 1880 e. V., hrsg. v. Vorstand des Orchestervereins München 1880 e. V., Schwarz, Eching 1980, S. 13.

KAIM-SAAL MÜNCHEN.

Musik-Fest

unter dem Protektorat Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Ludwig Ferdinand

vom 19. bis 21. Oktober 1895.

Programm.

I. Abend.

Samstag, 19. Oktober, Abends 6 Uhr.

Dirigent: *Herr Hofkapellmeister Herman Zumpe.*

Solisten: *Frl. Johanna Nathan* (Sopran), *Frl. Mathilde Haas* (Alt), *Herr Robert Kaufmann* (Tenor),
Herr Anton Sisternans (Bass).

Messias, Oratorium *Händel.*

(in der Bearbeitung von *Rob. Franz.*)

Orgelbegleitung: *Herr Josef Schmid.*

Nach dem I. Theil 10 Minuten Pause.

II. Abend.

Sonntag, 20. Oktober, Abends 6 Uhr.

Dirigent: *Herr Generalmusikdirektor Felix Mottl.*

Solisten: *Signor Francesco d'Andrade* (Bariton),
Herr Frédéric Lamond (Klavier),
Herr Alfred Krasselt (Violine).

1. Ouverture zu „Euryanthe“ *Weber.*

2. Klavierconcert Es-dur No. V, op. 73 *Beethoven.*
(*Herr F. Lamond.*)

3. Arie aus der Oper „Erodiade“ *Massenet.*
(*Sign. d'Andrade.*)

4. Introduction und Rondo capriccioso
op. 28 *Saint-Saëns.*
(*Herr Alfred Krasselt.*)

10 Minuten Pause.

5. „Festklänge“, symphonische Dichtung *Liszt.*

6. Lieder:
a) Caro mio ben *Giordani.*
b) Ich grolle nicht *Schumann.*
c) Sancta Maria, Hymne *Faure.*
(*Sign. d'Andrade.*)

7. Klavier-Soli:
a) Notturmo E-moll op. 72 No. 1 *Chopin.*
b) Tarantella di Bravoura *Liszt.*
(*Herr Fr. Lamond.*)

8. Verwandlungsmusik und Schluss des
I. Aktes aus dem Bühnenweihfest-
spiel „Parsifal“ (mit Chor) *R. Wagner.*

Liederbegleitung: *Herr Jos. Schmid.* — Concertflügel: *Kaim.*

☛ Texte siehe Seite II ff. ☛

III. Abend.

Montag, 21. Oktober, Abends 6 Uhr.

Dirigent: *Herr Hofkapellmeister Herman Zumpe.*

Solisten: *Frl. Marie Berg* (Sopran),
Frl. Mathilde Haas (Alt),
Herr Robert Kaufmann (Tenor),
Herr Kammer Sänger Eugen Gura (Bass),
Herr Fr. Ondricek (Violine).

1. Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ *Gluck.*
(in der Bearbeitung Rich. Wagners.)

2. Violin-Concert op. 77 D-dur *Brahms.*
a) Allegro non troppo.
b) Adagio.
c) Allegro vivace.
(*Herr Fr. Ondricek.*)

3. Ouverture zu „Leonore“ No. 3
C-dur op. 72 *Beethoven.*

4. Violinsoli:
a) Abendlied *Schumann.*
b) Romanze G-dur *Beethoven.*
c) Erlkönig *Ernst.*
(*Herr Fr. Ondricek.*)

10 Minuten Pause.

5) Symphonie No. 9 D-moll op. 125
(mit Soli und Chor) *Beethoven.*
a) Allegro ma non troppo.
b) Allegro vivace.
c) Adagio.
d) Finale.

³⁷¹ Siehe: A. Ott, 1985, S. 53.

II. (76.) CONCERT

Kammermusik-Abend im „Bayerischen Hof“

unter freundlicher Mitwirkung

von Fräulein MARIE PFENDER

Fräulein LILLY BURGER

und der Bläservereinigung „DIE BOGENHAUSER“

unter Leitung des k. Hofmusikus SCHERRER

PROGRAMM

FÜNF TRIO-SAETZE für Violine, Viola und
Violoncell:

- 1) Erster (einziger) Satz eines unvollendeten
Trios in Bdur, S. W. Serie VI *Franz Schubert*
- 2) Scherzo aus op. 35 No. IV *L. Boccherini*
- 3) Adagio aus dem Divertimento No. 7 *W. A. Mozart*
- 4 u. 5) Menuetto und Presto, Finale Ddur . . . *Jos. Haydn*
(Die Herren: Dr. Gust. Schulze, L. und H. Schönnchen)

SCHÖN GRETLEIN, ein Cyclus von 7 Gesängen
von M. v. Fielitz, für eine Frauenstimme mit
Klavierbegleitung componirt, op. 15 . . . *Alex. v. Fielitz*
(Frl. Pfender),

STÜCKE FÜR ALTHISTORISCHE INSTRUMENTE:

- Präsentir-Marsch von *König Friedrich Wilhelm III.*
- Menuett *Componist unbekannt*
(4 Blochflöten, Guitarre, Trumbscheit und Pauken)
- Ave Maria *Arcadelt*
(4 Blochflöten) (c. 1540)
- Rondo. *Mozart*
(3 Blochflöten)
- Polonaise *Pleyel*
(1757–1831)
- York'scher Reiter-Marsch.
(4 Blochflöten, Guitarre, Trumbscheit und Pauken)

* * *

372

2. März 1899

³⁷² Siehe: Orchesterverein 1980, S. 34.

Kaim-Saal.

II. (80.) CONCERT

Vormittags 11 Uhr.

PROGRAMM

ZWEI ORGELSTÜCKE (in der dorischen Tonart).

a) Kyrie

b) Ricercar cromatico *Gir. Frescobaldi*
(1583—1644).

(*Frl. Elfriede Schunck.*)

SONATE für Klavier und Violoncell, C-dur,

op. 7 *Heinrich XXIV.*

Fürst Reuss.

Allegro moderato. — Presto assai. —

Adagio. — Finale, Presto.

(Die Herren *Prof. Heinrich Schwartz*
und *Heinrich Schönnchen.*)

VIER LIEDER für Tenor:

a) Nachtgebet (Manuscript)

b) Mit dir durch die stille Nacht (Ma-
nuscript) } *E. A. Boehe.*

c) Die drei Zigeuner *Frz. Liszt.*

d) Begegnung. *Hugo Wolf.*

(*Herr Dr. Wilhelm Sieber.*)

QUARTETT für Klavier, Violine, Viola

und Violoncell, (Manuscript) . . . *Wilh. Furtwängler.*

Introduzione, Allegro — Romanze. —

Scherzo. — Quasi Fantasia.

(Die Herren: *Wilhelm Furtwängler*,
Dr. Gustav Schulze, *L. u. H. Schönnchen.*)

ANDANTE SOLENNE für Orgel u. Streich-

orchester, op. 28 *G. Sgambati.*

373

2. Februar 1900

³⁷³ Siehe: Orchesterverein 1980, S. 32.

Orchester-Verein.

Freitag, den 18. Mai 1900.



Vorträge

der Bogenhauser Künstler-Vereinigung

auf historischen Instrumenten des 17. Jahrh.

**COBURGER MARSCH (1761) für 4 Blochflöten,
2 Gitarren, Trumbscheit und Pauken.**

SARABANDE UND MUSETTE *Heinr. Scherrer.*
Aus „Altfranzösische Tänze“, für 3 Bloch-
flöten.

**MENUETT (Autor unbekannt) für 4 Blochflöten,
2 Gitarren, Trumbscheit und Pauken.**

RONDO aus einer Serenade *Mozart.*
Für 3 Blochflöten.

YORK'scher REITER-MARSCH *Beethoven.*
Für 4 Blochflöten, 2 Gitarren, Trumbscheit
und Pauken.

374

18. Mai 1900

³⁷⁴ Siehe: Orchesterverein 1980, S. 35.

Kaim-Saal.

III. (89.) CONCERT

Dirigenten: FELIX SCHREIBER; CARL EHRENBURG.



PROGRAMM.

CONCERT, G-dur No. 8 *J. S. Bach*

Für concertirende Violine, 2 Flöten und Streich-
orchester.

Allegro - Andante - Presto.

Die Herren: Dr. SCHULZE, Dr. ADAM,
E. EBENBÖCK.

Aus der Oper „HIOB“ *Richard Lederer*

Vorspiel zum II. Akt und Gesang des Hiob an
die aufgehende Sonne.

Herr HANS LIETZMANN.

* * *

OUVERTURE zur biblischen Legende . . . *Hector Berlioz*

„Die Flucht nach Egypten“ op. 25. comp. 1850

(Die Hirten versammeln sich vor der Krippe zu
Bethlehem.)

LIEDER *Richard Lederer*

Herr HANS LIETZMANN.

„AUS DEUTSCHEN MÄRCHEN“ *Carl Ehrenberg*

Für grosses Orchester.

Einleitung — Zwergenspiele — König-
sohn's Brautfahrt.



375

26. Februar 1902

³⁷⁵ Siehe: Orchesterverein 1980, S. 56.

Kaim-Saal.

II. (92.) CONCERT

unter gütiger Mitwirkung von Herrn FRIEDRICH MUNTER.

Dirigent: Kapellmeister CARL EHRENBURG.



PROGRAMM.

CONCERT in b-dur für 2 Violon, 2 Viola da Gamba,

Cello u. Bass (6. brandenburgisches) . . . *Joh. Seb. Bach*

Allegro — Adagio ma non tanto — Allegro.

CONCERT in f-dur für Clavier und

Streichorchester *Wilh. Friedemann Bach*

Allegro ma non troppo — Molto Adagio — Presto.

Clavier: Herr FR. MUNTER.

* * *

3. ORCHESTER-SINFONIE in f-dur *Carl Philipp Emanuel Bach*

Allegro di molto — Larghetto — Presto.

SINFONIE-SATZ für Violine in d-dur *Joh. Seb. Bach*

Für Solo-Violine, 3 Tromp., Pauken, 2 Oboen u. Streichorchester.

Violine: Herr Dr. G. SCHULZE.

Anfang $\frac{1}{2}$ 8 Uhr.

Nach dem Konzert gesellige Vereinigung.

376

13. Dezember 1902

Königliches Odeon.

II. (100.) CONCERT.

Unter gütiger Mitwirkung von:

Fräulein VALBORG SVÄRDSTRÖM (Sopran), Herrn Professor LUDWIG
MAIER, kgl. Hoforganist (Orgel).

Leitung des Orchesters: HEINRICH SCHWARTZ,

Leitung des Chores: HERMANN ABENDROTH.



PROGRAMM.

INTRATA für 2chöriges Orchester mit Orgel *Giov. Gabrieli*
instrumentiert von A. Beer-Walbrunn (1557—1613)

DRITTES BRANDENBURGISCHES CONCERT (G-Dur)
für 3 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncelle und
Contrabass *J. S. Bach*
(1685—1750)
Allegro—Allegro.

SCENA MIT RONDO für Sopran mit Violinsolo *W. A. Mozart*
(1756—1791)
Sopran: Fräulein VALBORG SVÄRDSTRÖM.
Violinsolo: Herr Dr. GUSTAV SCHULZE.

SYMPHONIE in D (Breitk. u. Härtel No. 2) *Jos. Haydn*
(1732—1809)
Adagio, Allegro — Andante — Menuetto —
Allegro spiritoso.
(Mit dieser Symphonie wurde am 26. März 1881 das 1. Concert des
Orchester-Vereins eröffnet).

* * *

DER 150. PSALM für Chor, Soli und Orchester *Anton Bruckner*
(1824—1896)
Sopran-Solo: Fräulein VALBORG SVÄRDSTRÖM.
Violin-Solo: Herr Dr. GUSTAV SCHULZE.
Chor: ORCHESTER-VEREINS-CHOR.

Nach dem Concert Festbankett im Künstlerhaus, 8 Uhr.
(Zur Beteiligung Anmeldung nötig.)

377

11. Dezember 1904

Kaimesaal.

III. (101.) CONCERT.

Unter gütiger Mitwirkung von:

Frau MARIE SCHUNK (Sopran), Herrn Professor LUDWIG MAIER
kgl. Hoforganist (Orgel.)

Leitung des Orchesters: HEINRICH SCHWARTZ

Leitung des Chores: HERMANN ABENDROTH.



PROGRAMM.

CANTATE „WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME“

für Soli, Chor, Orchester und Orgel . *Joh. Seb. Bach*
(1685—1750)

Sopransolo: Frau MARIE SCHUNK,
Baritonsolo: Herr HANS LIETZMANN,
Violinsolo: Herr Dr. GUSTAV SCHULZE.

Drei Tanzstücke aus dem heroischen Ballet

„CÉPHALE ET PROCRIS“ . *A. E. Grétry.*
(1741—1813)
zu Lüttich-Paris.

Zum Konzertvortrag frei bearbeitet von FELIX MÖTTL.

I. Tambourin — II. Menuetto (Les Nymphes de Diane) — III. Gigue.

CONCERT FÜR KLAVIER, FLÖTE UND VIOLINE (in D)

mit Begleitung des Streichorchesters . *Joh. Seb. Bach*

Klavier: Herr KARL GIULINI,
Flöte: Herr Dr. ADAM,
Violine: Herr Dr. SCHULZE.

Allegro. — Adagio affettuoso. — Allegro.

* * *

DREISTIMMIGE FRAUENCHÖRE op. 31 *Ludwig Thuille*

mit Begleitung des Orchesters, instrumentiert
von HERMANN ABENDROTH

- a) „Waldeinsamkeit“
- b) „Der Schalk“

„WEIHE DER NACHT“ *Fritz Neff.*

für gemischten Chor mit Orchester.

UNGARISCHER MARSCH für Orchester . *Schubert-Liszt.*

378

15. März 1905

Erlöserkirche (Schwabing).

II. (104.) CONCERT.

Unter gütiger Mitwirkung von:

Frau MARIE BURGER-MATHIS, Fräulein **MARIE HENKE**,
Fräulein **ELISABETH FENNER**, Herrn Dr. **OTTO BRIESE-**
MEISTER, Herrn **EDUARD RITZINGER**, Herrn **HANS**
LIETZMANN.



WEIHNACHTS-ORATORIUM

nach den

Evangelisten Lukas und Matthäus

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

(1685—1750.)

Für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

Evangelist: Herr Dr. **OTTO BRIESEMEISTER** (Berlin).

Sopran-Solo: Frau **MARIE BURGER-MATHIS** (Aarau).

Alt-Solo: Fräulein **MARIE HENKE**.

Tenor-Solo: Herr **EDUARD RITZINGER**.

Bass-Solo: Herr **HANS LIETZMANN**.

Orgel: Fräulein **ELISABETH FENNER**.

Leiter der Aufführung:

Herr HANS SCHILLING-ZIEMSEN.

Textbücher mit Erläuterungen liegen auf an der Kasse von
Max Schulze, Odeonsplatz 12.

8. Dezember 1905

³⁷⁹ Orchesterverein 1980, S. 25.

Allgemeiner Deutscher Musikverein. Ortsgruppe München.

==== **KGL. ODEON.** ====

Montag, den 17. Dezember 1906, abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr:

==== **Aufführung** ====

von

Cantaten von Joh. Seb. Bach.

Ausführende:

Soli:

Aaltje Noordewier-Reddingius

Amsterdam (Sopran)

Anna Schnaudt

(Alt)

Ludwig Hess

Kammersänger, Berlin (Tenor)

Dr. Felix von Kraus

K. K. Kammersänger, Wien (Bass).

Chor:

Porges'scher Chorverein, Orchester-Vereins-Chor.

Orgel:

Ludwig Maier, K. Professor.

Orchester:

Orchester-Verein.

Leiter der Aufführung:

FELIX MOTTL

K. Generalmusikdirektor.

==== **Preis 20 Pfg.** ====

380

17. Dezember 1906

== Preis 25 Pfennig. ==

Konzertgesellschaft für Chorgesang e. V.

(Vereinigung des Porges'schen Chorvereins und des Orchestervereins-Chores.)

TONHALLE.

Montag den 7. März 1910, abends 7 Uhr

Joh. Seb. Bach Johannes-Passion

für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

Ausführende:

Sopran: **Hedwig Schmitz-Schweicker**, Berlin.
Alt: **Adrienne von Kraus-Osborne**, München.
Tenor (Evangelist): **Kammersänger Felix Senius**, Berlin.
Bariton (Jesus): **K. Hofopernsänger Hermann Weil**, Stuttgart.
Bass (Arien): **Professor Dr. Felix von Kraus**, München.
Bass (Petrus, Pilatus): **Bonifaz Kolbinger**, München.
Orgel: **Professor Ludwig Maier**, München.
Chor: **Die Konzertgesellschaft für Chorgesang.**
Das Konzertvereins-Orchester.
Leitung: **Ludwig Hess.**

Konzert-Arrangement: OTTO BAUER, Kgl. Bayer. Hofmusikalienhandlung,
Piano-Magazin, Maximilianstrasse 5. — Telephon 1839.

381

7. März 1910

³⁸¹ K. P. Richter 1985, S. 146.

Voranzeige

NEUE MUSIKFESTHALLE

Mittwoch, den 14. September, abends 7¹/₂ Uhr

G. F. Händel

„DEBORAH“

Oratorium in 3 Teilen für Soli, Chor, Cembalo,
Orgel und Orchester

(Einrichtung von Friedrich Chrysander)

Erste Aufführung in München

durch den

Riedel-Verein Leipzig

Dirigent:

Dr. Georg Göhler

Mitwirkende:

Sopran: Kammersängerin **Elsa Hensel-Schweitzer** (Frankfurt a. M.)

Alt: **Ilona K. Durigo** (Budapest)

Tenor: Kammersänger **Felix Senius** (Berlin)

Baß: **Carl Lejdström** (Stockholm)

Orgel: **Adolf Hempel** (München)

Cembalo-Part: **Wolfgang Ruoff** (München)

Preise der Plätze

(einschließlich Ausstellungs-Eintritt)

Logensitze und I. Parkett	M. 6.50	I. Ring	M. 3.50
Parterre-Ring	M. 5.50	II. Ring	M. 2.50
II. Parkett	M. 4.50	III. Ring	M. 1.50

Billetverkaufsstellen:

Bayer. Reisebureau Schenker & Co., Promenadeplatz 16 (Tel. 4700)
Im Ausstellungspark: **Zigarrengeschäft Zechbauer**, neben dem Theatercafé.

382

14. September 1910

³⁸² Siehe: Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890-1918 (Ausstellungskatalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München 19. Mai bis 31. Juli 1987), Wiesbaden 1987, S. 54.

VORANZEIGE.

Wilhelm Friedemann Bach

Gedächtnisfeier

zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages (22. Nov. 1710)

ZWEI FESTKONZERTE

veranstaltet von

Ludwig Schittler

MITWIRKENDE:

Marie Möhl-Knabl (Sopran), **Paul Gerhardt** (Orgel), **Anton Huber** (Violine), **Richard Lauschmann** (Oboe), **Wilhelm Sieben** (Violine), **Prof. August Schmid-Lindner** (Klavier), **Emmeran Stoeber** (Violoncello), **Georg Stoeber** (Klavier),

Kammerorchester: Mitglieder des Konzertvereinsorchesters.

Dirigent: **Jan Ingenhoven.**

JAHRESZEITEN-SAAL

Sonntag, den 20. November, abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr

KAMMER-KONZERT

PROGRAMM:

1. Ricercata für Streichorchester *W. Fr. Bach*
 2. Sonate (H-dur) für Violine und Klavier *W. Fr. Bach*
 3. Concerto grosso, op. 3, Nr. 11 *Antonio Vivaldi*
 4. Sinfonia für 2 Flöten und Streichorchester
 5. Sonate für 2 Violinen allein
 6. Siciliano für Oboe, Violoncello und Klavier
 7. Concerto für 2 Klaviere und Orchester
- } . *W. Fr. Bach*

Sämtliche Teile des Programms gelangen hier zur ersten Aufführung.

383

20. November 1910

München. — K. Odeon.

Konzertgesellschaft für Chorgesang

Dirigent: K. Prof. Eberhard SCHWICKERATH.

III. Konzert

Charfreitag, den 21. März 1913, 7 1/2 Uhr

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus

für Soli, Doppelchor, Knabenchor, Doppelorchester und Orgel
von Joh. Seb. Bach.

Solisten: ELISABETH OHLHOFF aus Berlin (Sopran)
MARTHA STAPELFELDT aus Berlin (Alt)
Hofopernsänger AUGUST GLOBERGER aus Darmstadt
(Tenor — Evangelist)
Kammersänger JULIUS VON RAATZ-BROCKMANN aus Berlin
(Bariton — Jesus)
HANS MEIER (Bass).

Orgel: K. Professor LUDWIG MAIER, Hoforganist.

Violinsolo: Konzertmeister ERHARD HEYDE.

Flöte: NIKOLAUS KOULOUKIS.

Oboe und Oboi da caccia: MAX LEUCHT, JULIUS SCHRÖTER und
OSKAR FLECHSIG.

Knabenchor: Schüler des Wilhelms-Gymnasium. Leiter: K. Chordirektor
HERMANN MEILBECK.

384

21. März 1913

Konzert-Gesellschaft für Chorgesang München e. V.

Dirigent: Professor Eberhard Schwickerath

Zum Besten des städt. Wohlfahrtsausschusses

Sonntag, den 13. Dezember 1914, abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr

in der **St. Lukaskirche**

Aufführung geistlicher Musik

Vortragsfolge:

1. **Fantasie c-moll für Orgel** **Bach**
Ludwig Maier
2. **Geistliche Chöre a cappella:**
 - a) O bone Jesu **Palestrina**
 - b) Ecce quomodo moritur justus **Ingegneri**
 - c) Ave Maria **Arcadelt**
3. **Largo aus dem Konzert für zwei Violinen** **Bach**
Lilli und Alexander Petschnikoff. — Ludwig Maier
4. **Geistliche Lieder mit Orgel**
 - a) Komm süßer Tod } **Bach**
 - b) Gib dich zufrieden und sei stille }*Valdis Zereiner*
5. a) **Gebet: „Verleih uns Frieden“** } **Mendelssohn**
b) **Der 43. Psalm, achtstimmig a cappella** }
6. **Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ a. d. „Messias“** **Händel**
Valdis Zereiner
7. a) **Recitativ und Arie: „Das Volk, das im Dunkel wandelt“, a. d. „Messias“** } **Händel**
b) **Arie: „Sohn, sieh' deinem greisen Vater quillt die Träne“ a. „Deborah“** }
- Paul Bender. — Ludwig Maier*
8. **Altniederländisches Dankgebet** für Chor mit Orgel
9. **Gemeindegesang. Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott“.**

Kartenverkauf: **Otto Bauer**, K. B. Hofmusikalienhandlung, Maximilianstraße 5
Telephon 20509.

13. Dezember 1914

³⁸⁵ Siehe: A. Würz: Die Geschichte des Philharmonischen Chores, in: Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute, Teil I, hrsg. v. Regina Schmoll gen. Eisenwerth, München 1985, S. 210.

Preis Mk. 1.—

Konzert-Gesellschaft für Chorgesang, e. V.

Dirigent: Professor Eberhard Schwickerath.

ODEON

Freitag, den 19. November 1920, abends 7½ Uhr

Geistliche Chöre und Madrigale aus der Blütezeit des A-cappella-Gesangs

I.

VORTRAGSFOLGE:

1. Geistliche Chöre.

- a) Adoramus te (vierstimmig) **Jacopo Antonio Perti**
- b) Crucifixus (sechsstimmig) **Antonio Lotti**
- c) Ave Maria (vierstimmig) **Jakob Arcadelt**
- d) Hodie Christus natus est (fünfstimmig) **Jan Pieters Sweelinck**

2. Altitalienische Madrigale.

- a) Soave fia il morir (fünfstimmig) **Giovanni Pierluigi Palestrina**
- b) Scaldava il sol (fünfstimmig) **Luca Marenzio**
- c) Pastorella graziosa (fünfstimmig) **Orazio Vecchi**
- d) „O che bon echo“ (Vilanella, achsstimmig) . . . **Orlando di Lasso**

3. Altenglische Madrigale.

- a) Süßes Lieb (vierstimmig) **John Dowland**
- b) Fließet dahin, ihr Tränen (vierstimmig) . . . **John Bennet**
- c) Feu'r, Feu'r (Tanzlied, fünfstimmig) **Thomas Morley**

4. Altdeutsche Madrigale.

- a) Jungfrau, dein schön Gestalt (vierstimmig) . . **Hans Leo Hasler**
- b) Hans und Grete (vierstimmig) **Johann Eccard**
- c) Rundadinella (Rundgesang, fünfstimmig) . . . **Johann Hermann Schein**

Kassaeröffnung 7 Uhr

Ende nach 9 Uhr

Kartenverkauf von 9—1 und 3—6 Uhr bei **Otto Bauer**, Hofmusikalienhandlung, Klaviermagazin
Maximilianstr. 5 Telephone 20 509 Wurzerstr. 16

19. November 1920

MUENCHENER BACH-VEREIN E. V.

Odeon, Donnerstag den 18. Dezember 1924, abends 7 1/2 Uhr

Öffentliche Hauptprobe, Dienstag, den 16. Dezember
abends 7 1/2 Uhr



Zweites Konzert

Johann Sebastian Bach
Weihnachtsoratorium

nach den Evangelisten Lukas
und Matthäus



Leitung

Dr. Ludwig Landschhoff

Gesangs-Soli

Philippine Landschhoff / Frieda Klink / Emil Graf / Heinrich Rehlemper
Sopran Alt Tenor Baß

Instrumental-Soli

Otto Vrieslander / Hermann Sagerer / Karl Snoeck
Cembalo Orgel Violine

Paul Stammann / Max Leucht / Julius Schroeter / Karl Rittner
Flöte Oboe d'amore Oboe d'amore Trompete

Das Konzertvereins
Orchester



Baß-Flavier (Cembalo mit modulationsfähigem Ton)
von Karl Mändler-Scheum
Rosenstraße 5

387

18. Dezember 1924

³⁸⁷ Siehe: K. Dorfmueller: Zum Münchener Musikleben während des Ersten Weltkrieges und der Nachkriegsjahre, in: 100 Jahre Münchner Philharmoniker, hrsg. v. d. Direktion der Münchner Philharmoniker, München 1994, S. 126.

KONZERTGESELLSCHAFT FÜR CHORGESANG E.V.

Leitung: Dr. HANNS ROHR

IV. KONZERT / ODEON

Mittwoch (Vorabend), den 14. und Donnerstag (Konzert), den 15. Januar 1925
abends 7 1/2 Uhr

Eine heitere Abendmusik
bei
Friedrich dem Großen

S O L I S T E N:

VOKAL

Margarete Burckard-Rohr (Sopran)
Beatrix Dart (Koloratursopran der
Staatsoper)
Julius Gless, Kammersänger (Baß)
Max Oßwald (Tenor)

INSTRUMENTAL

Hedwig Faßbaender-Basel (Violine)
Gabriele von Lottner (Cembalo)
Christian Döbereiner (Viola da Gamba)
Karl Rittner, Kammervirtuos (Bach-Trompete)
Paul Stammann (Flöte)

Leitung: Dr. HANNS ROHR

CHOR

DIE KONZERTGESELLSCHAFT FÜR CHORGESANG

ORCHESTER

DAS KONZERTVEREINS-ORCHESTER

CEMBALO

KARL MAENDLER-SCHRAMM
Rosenstraße 5

388

15. Januar 1925

Konzert-Gesellschaft für Chorgesang e. V.
Leitung: DR. HANNS ROHR

V. Konzert: ODEON

Mittwoch, den 1. April 1925: Öffentl. Hauptprobe
Donnerstag, den 2. April 1925: KONZERT
abends 7¹/₂ Uhr

HÄNDEL:
Israel in Egypten

Leitung: DR. HANNS ROHR

Solisten:
RITA BERGAS (Sopran) FRIEDA KLINK (Alt) GEORG GRAUERT (Bass-Bariton)
HANS HERMANN NISSEN (Bass-Bariton)

Orgel: HERMANN SAGERER Cembalo: CHRISTIAN DÖBEREINER

Chor:
Die Konzert-Gesellschaft für Chorgesang

Orchester:
Das Konzertvereins-Orchester

Cembalo: K. Maendler-Schramm, München, Rosenstraße 5

SARRBA

389

2. April 1925

³⁸⁹ K. P. Richter 1985, S. 145.

Bayerischer Volksbildungsverband.

Konzertsaal Bayerischer Hof.

19. Montag, den 29. März, abends 8 Uhr. 26.

K o n z e r t

des Neuen Orchester-Vereins E.V. München.

Leitung: Hellmut Kellermann

Solisten: Li Stadelmann (Klavier)

Walther Bader, Erika Schulze (Violine)

Wilhelm Edenhofer (Cello).

Vortragsfolge:

1. Konzert F-dur Händel
für Streichorchester, 2 obligate Violinen
und obligates Violoncell
Andante larghetto - Allegro - Largo - Allegro
2. Klavierkonzert No.12 A-dur Mozart
Allegro - Andante - Allegretto
3. Divertimento op.67 f.kleines Orchester Paul Gracner
(Erstaufführung in München)
Allegro vivace - Allegretto scherzando -
Larghetto - Un poco allegretto: con grazia - Allegro.

Karten zu 1 & bei Halbreiter (Promenadeplatz) und an
der Abendkasse.

Konzertflügel Steinway der Firma Schramm.

29. März 1926

³⁹⁰ Orchesterverein 1980, S. 64.

Erstaufführung in München

ODEON

ODEON

Mittwoch, den 21. März 1928, abends 7^{1/2} Uhr

**Außerordentliches Konzert
des Konzertvereins München e. V.**

LEITUNG:

Siegmond von Hausegger

Die Kunst der Fuge

von J. S. BACH (bearbeitet von Dr. Wolfgang Gräser)

MITWIRKENDE:

Das verstärkte Konzert - Vereins - Orchester

Das Münchner Streichquartett

Jani Szanto, Felix Saupe, Ph. Haas, Jos. Disclez

Cembali: Li Stadelmann

Orgel: Dr. Emanuel Gatscher

„ Anna Speckner

SITZPLÄTZE: Mk. 10.—, Mk. 8 —, Mk. 6.—, Mk. 4 —, Mk. 3 —

STEHPLATZ: Mk. 2.50

KATEGORIEKARTEN: Mk. 2. — und Mk. 1.50

Mitglieder und Abonnenten des Konzertvereins erhalten
an der Tageskasse der Tonhalle auf allen Sitz-Plätzen
25 Prozent Ermäßigung

Vorverkauf: Tageskasse der Tonhalle, Musikalienhandlung Otto Bauer,
Maximilianstr. 5, Musikalienhandlung Hieber, Marienplatz, Kiosk Lenbachplatz,
A. Schmid Hof, Residenzstr. 7, O. Halbreiter, Promenadepl., Seyffert, Amalienstr. 31

Bitte wenden

391

21. März 1928

³⁹¹ K. P. Richter 1985, S. 149

Zur gefl. Beachtung!

J. S. Bachs „Kunst der Fuge“

in der Bearbeitung von Dr. Wolfgang Gräser

ERST - AUFFÜHRUNG IN MÜNCHEN

Leipzig hat im vergangenen Jahre eine „sensationelle Ur-Aufführung“ gehabt: Prof. Karl Straube brachte in der Thomaskirche Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge“ in der orchestralen Bearbeitung von Wolfgang Gräser. Die gigantische Schöpfung wirkte wie eine völlig neue Offenbarung des Bach'schen Genius. Das Bemerkenswerte an dieser Aufführung war: ein Werk, das bislang zwar als eine ungemein kunstreiche, aber mehr oder weniger abstrakte kontrapunktische Arbeit galt, erwacht in der Individualisierung der einzelnen Stimmen durch die Instrumente des Orchesters zu einem inneren Leben von so bezwingender Kraft und Größe, daß es an künstlerischer Bedeutung und Unmittelbarkeit der Wirkung den Passionen des Meisters als ebenbürtig an die Seite gestellt werden muß. Die neuerstandene Schöpfung wird nun auch in München erklingen, und zwar in einem außerordentlichen Konzert des Konzertvereins, das unter Leitung von Geh.-Rat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger, am Mittwoch, den 21. März, im Odeon stattfindet

Samstag, 17. März

7¹/₂ Uhr Tonhalle

spricht **Dr. Wolfgang Gräser**
über
Die Kunst der Fuge

Reserv. Platz Mk. 1.— / Sitzplatz, unnummeriert Mk. —.50

Mit Rücksicht auf die große Nachfrage, wird rechtzeitiger Kartenkauf empfohlen. Der Inhaber einer Konzertkarte hat freien Zutritt zum Vortrag

392

21. März 1928

Freitag, den 25. Oktober 1929, abends 8 Uhr Tonhalle

2. VOLKS-SYMPHONIE-KONZERT

Dirigent: DR. FRIEDRICH MUNTER als Gast

PROGRAMM

DIE SYMPHONIE von ihren frühesten Anfängen bis zur Gegenwart

ERSTER ABEND

1. PHIL. E.M. BACH: Sinfonia (D-dur)

- a) Allegro di molto
- b) Largo
- c) Presto

2. JOS. HAYDN: Symphonie (Es-dur) (Nr. 1 der Londoner Symphonien)

- a) Adagio – Allegro con spirito
- b) Andante
- c) Menuetto
- d) Allegro con spirito

3. W. A. MOZART: Symphonie C-dur, K. V. 551 (sog. Jupitersymphonie)

- a) Allegro maestoso
- b) Andante
- c) Menuetto (Allegretto) – Allegro molto

Eintritt: Sitzplatz Mk. 1.—, Stehplatz Mk. —.70, Kategoriekarte Mk. —.50

25 Prozent Ermäßigung bei Abnahme von 10 Karten

Kasseneröffnung 7 Uhr – Beginn 8 Uhr – Ende gegen 9¹/₄ Uhr

393

25. Oktober 1929

³⁹³ K. P. Richter 1985, S. 154.

DIE LUKAS-PASSION

**nach einer Handschrift von Joh. Seb. Bach
mit Projektionen nach Holzschnitten des 15. Jahrhunderts**

LEITUNG: CARL ORFF

Solisten: Emil Graf, Max Hartmann, Adolf Schoen, Otto Goebel.

Turbae: Hanna Eschenbrücher, Else Hahn, Josefine Gudden, Hedwig Hegnauer,
Adolf Schoen, Rudolf Krallinger, Karl Heinz Grono, Hermann Zellner.

Kammerchor und Kammerorchester.

Cembalo: Anna Speckner.

Cembalo der Firma Maendler-Schramm, Rosenstraße

Eintritt: für Mitglieder des Münchner Künstlerhausvereins u. der Vereinigung für zeitgenössische Musik
Mk. 1.— incl. Steuer und Garderobe
Kartenvorverkauf nur Künstlerhaus gegen Vorweis der Mitgliedskarte
für Gäste Mk. 2.— incl. Steuer und Garderobe
Kartenvorverkauf nur Musikalienhandlg. O. Merkl, Promenadeplatz. A. Schmid, Residenzstr.

394

28. April 1932

³⁹⁴ Siehe: C. Orff 1975, S. 143.

MÜNCHENER BACHVEREIN E.V.

Sonntag, 30. Oktober 1932, abends 7³⁰ Uhr
ODEON

E I N F Ü H R U N G

Mit dem Zusammenwirken von gesprochenem Wort, von Bild und Musik wird der Versuch unternommen, den Geist der aufgeführten Werke und den Stilwillen ihrer Epochen auf eine möglichst lebendige Weise zu vermitteln. Steffanis »Niobe« ist höfische Frunkoper des Barock. Traettas »Antigone« ist eine Oper aus dem Zeitalter der Empfindsamkeit. Bei beiden Werken ist indessen auf die Entfaltung szenischen Schau-geprägtes nicht weniger Wert gelegt worden als auf die reine Musik.

LEITUNG: CARL ORFF
SPRECHER: HELLMUTH RENAR

PROGRAMM

I.

AGOSTINO STEFFANI
(1654-1728)

SINFONIE, 3 ARIEN UND FINALE
AUS DER OPER

»NIOBE«

AUFGEFÜHRT IN MÜNCHEN 1688
AMPHION: FELICIE HÖNI-MIHACSEK

II.

TOMMASO TRAETTA
(1727-1779)

ARIE UND CHOR, REZITATIV UND ARIE
AUS DER OPER

»ANTIGONE«

ANTIGONE: FELICIE HÖNI-MIHACSEK

III.

CHRISTOPH WILLIBALD V. GLUCK
(1714-1787)

»DE PROFUNDIS«

ORGEL: KARL HÖLLER

DER CHOR UND DAS ORCHESTER DES MÜNCHENER BACHVEREINS

CEMBALO: KARL MARX

Cembalo Carl Maendler-Schramm, Roosenstraße 5

Die Originale zu den Lichtbildern (von Stuber, Wenig, Küsel, Alessandro Galli Bibiena u. a.) befinden sich in der Graphischen Sammlung, im Historischen Stadtmuseum und im Theatermuseum in München.

WEITERE VERANSTALTUNGEN:

19. Januar 1933:	Jean-Philippe Rameau Zur 250. Wiederkehr seines Geburtsjahres Motette »In Convertendo«, Szene a. d. Ballett-Oper »Les Indes Galantes«
5. April 1933:	Heinrich Schütz (1585-1672) »Historia der Auferstehung«
April 1933:	Lukaspassion
Mai 1933:	»Philothea, Anima deo Chara« Münchener Jesuiten Drama, 1643

30. Oktober 1932

³⁹⁵ Siehe: C. Orff 1975, S. 127

Münchener Bachverein

Cherubinsaal

Sonntag, den 4. Dezember 1932

Leitung: Carl Orff

Programm

Jos. Haydn

Zwei kleine Märsche für Bläser*

Trompetenkonzert

Solist: Georg Donderer

Pause

»Ariadne auf Naxos«

Duodrama von Georg Benda 1722–1795

dargestellt als Marionettentheater

Ariadne: Erika Mann, Oreade: Therese Giehse, Theseus: Albert Lippert
Gesamt-Ausstattung: Theaterklasse Preetorius (Ruth Wagner, Willy Heinold)
Marionettenführung: Wilhelm Door, Walter Oberholzer
Puppen geschnitzt von Walter Oberholzer
Marionettenbühne: Hilmar Binter

Jos. Haydn

Kleiner Marsch*

Das Orchester des Münchener Bachvereins

Aus Mozarts Brief an seinen Vater vom 12. November 1778

„Die Sellarische Truppe ist hier, die Ihnen schon per Renommé bekannt sein wird; — Herr von Dalberg ist Director davon; — dieser läßt mich nicht fort, bis ich nicht ein Duodrama componiert habe, und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen; — denn, diese Art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewünscht; — ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, etwas von dieser Art geschrieben? — ich habe damals hier ein solch Stück zweimal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen! — In der That — mich hat noch niemals etwas so surprenirt! — Denn ich bildete mir ein so was würde keinen Effect machen! — Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird — und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut! — was ich gesehen, war Medea von Benda; er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft fürireilich; Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwei Werke so daß ich sie bei mir führe . . .“

* In Partitur gebracht von Dr. Hans David

396

4. Dezember 1932

³⁹⁶ Siehe: C. Orff 1975, S. 146.

MÜNCHENER BACHVEREIN E. V.

FREITAG, 31. MÄRZ 8 UHR 15 ABENDS, KÜNSTLERHAUS

Historia

der fröhlichen und Siegreichen

Auferstehung unsers einigen Erlösers
und Seligmachers Jesu Christi

In die Musik überföhrt
durch Heinrich Schöhren

1623

GESAMTLEITUNG: CARL ORFF

LEITUNG DER FERNCHÖRE UND SOLISTEN: KARL MARX

TECHNISCHE EINRICHTUNG: TELEFUNKEN

(Ing. A. Stiegler und Ing. G. Prell)

Evangelist: Max Hartmann

Jesus: Max Meili, Ernst Franck

Die übrigen Colloquenten

(Maria Magdalena, zwei Engel, drei Weiber, Jüngling im Grabe,
zwei Männer, Cleophas und sein Geselle, der Hohepriester):

Hanna Eschenbrücher, E. Hahn, Grete Molsen, Ernst Franck,
Otto Goebel, Hanns Heinz Hamer

Viola da Gamba: Christian Döbereiner, Folkmar Längin,
Rolf v. Leyden, Karl List, Erich Wilke

Cembali: Li Stadelmann, Maria Fahmüller

Flötenorgel: Bernward Beyerle

Cembali aus der Firma Mändler-Schramm, München, Rosenstraße
Orgel von Orgelbaumeister Magnus Schmid, München, Blumenburgstr. 54

397

31. März 1933

³⁹⁷ Siehe C. Orff, S. 190.

VIII. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

Die verwendeten Abkürzungen entsprechen, so weit dort vorhanden, den gängigen Standards im New Grove Dictionary.

AMf	Archiv für Musikforschung
AMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung
BayHStA.....	Bayerisches Hauptstaatsarchiv
BJb	Bach-Jahrbuch
BMLO.....	Bayerisches Musiker-Lexikon Online
BNM	Bayerisches Nationalmuseum
BSB.....	Bayerische Staatsbibliothek
DvfaM.....	Deutsche Vereinigung für alte Musik
IGT	Internationaler Gitarristentag
IGV	Internationaler Gitarristen-Verband
LAMZ.....	Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung
Mf	Die Musikforschung
MGG.....	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
NBGL	Neue Bachgesellschaft Leipzig
NGD	New Grove Dictionary
NZM	Neue Zeitschrift für Musik
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
ZfM.....	Zeitschrift für Musik
ZI	Zeitschrift für Instrumentenbau
ZIMG.....	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
ZMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

IX. Personenregister

A

Abaco E. F. dall' 52
Abel K. F. 88
Adler G. 23, 28
Agricola M. 82
Aiblinger J. K. 18, 19, 41, 96
Aichinger S. 62
Albert H. 56, 57, 58
Albert Hanns 124
Albrecht V. 32
Allegri G. 15, 18, 42
Ammerbach E. N. 64
Arcadelt J. 51, 57, 63
Aubert J. 64
Auerbach J. M. 127
Aufschneider B. A. 122

B

Bach C. P. E. 21, 49, 52, 69, 81, 83
Bach J. C. 49, 122
Bach J. S. 7, 8, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 30, 32, 33, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 51,
52, 53, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 82, 83, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 101, 102, 104, 105, 106, 120
Bach W. F. 21, 51
Baini G. 21
Banchieri A. 41
Bark H. V. 121
Barth W. 126
Bartok B. 127
Bauer H. 127
Bauer L. 125
Baum R. 124
Becker C. F. 22
Becker H. 50
Bedall O. 62
Beecke I. v. 122
Beer-Walbrunn A. 43
Beethoven L. v. 14, 22, 29, 88, 89, 124, 126, 127
Bendusi F. 64
Benevoli O. 15
Berberich L. 64
Berend F. 121
Bernabei G. A. 125
Bernadino A. della Cijaja 122
Bernardi S. 124
Bernasconi A. 123
Bernet-Kempers K. P. 124

Berrsche A. 97
Besemfelder O. 59
Beyschlag A. 81
Bichler H. 127
Bierdimpfl K. A. 37
Bittel H. 127
Blessinger K. 121
Bloch S. 73
Blömer H. 123
Blume F. 10
Blumner M. 65
Bodenstein E. 44, 66, 67
Bodenstein J. 44
Bollenbach L. 122
Borghi G. B. 69
Brahms J. 9, 29, 127
Brandl J. 123
Bressan P. 72
Bruckner A. 51
Brückner K. 122
Bruni A. B. 69
Buchanan J. 73
Buchner H. 123
Buchstetter G. D. 30
Büchtger F. 103
Bücken E. 121
Bueck F. 55
Bull J. 41
Bülow H. v. 39, 40
Burger E. 124
Burmester E. 125
Burney C. 21
Busnois A. 6
Busse R. 126
Buxtehude D. 96
Byrd W. 41, 102, 104

C

Caccini G. 6
Cahn-Speyer R. 121
Cammerloher P. v. 122
Caniciari P. 15
Cannabich C. 122
Capricornus S. F. 123
Carcassi M. 57
Carriere M. 26, 27
Casadesus F. 69
Casadesus G. 68
Casadesus H. 62, 68, 69, 70, 71
Casadesus Marcel 68

Casadesus Marius 69
 Casella A. 70
 Cesari C. 121
 Chickering J. 72
 Chilesotti O. 58
 Choron A. E. 17, 62, 71
 Chrysander F. 21, 22, 71, 79, 85
 Chybinski A. 121
 Combarieu J. 70
 Corelli A. 64, 82
 Cornelius P. 27
 Couperin F. 69, 104
 Courvoisier W. 43
 Cramer J. B. 124
 Czerny K. 123

D

Daffner H. 120
 Dahlhaus C. 7, 10, 11
 Danzer O. 123
 Danzi F. 123
 Daser L. 125, 127
 David H. 104
 Dehmel R. 60
 Dehn S. W. 22
 Delcourt M. E. J. 69
 Delsart J. 69
 Demouchi P. 30
 Denner J. 61, 72, 97
 Denner J. C. 61, 63
 Derwitz M. v. 125
 Devrient P. E. 17
 Diabelli A. 57
 Diémer J. 69
 Dietl G. A. 26
 Dilherr J. M. 13
 Ditters v. Ditterdorf K. 126
 Döbereiner C. 37, 38, 42, 44, 45, 46, 47, 52, 53,
 59, 62, 63, 64, 65, 67, 73, 74, 80, 81, 82, 83, 84,
 86, 87, 88, 89, 90, 92, 97, 99, 107
 Dolmetsch A. 62, 71, 72, 73, 85
 Donington R. 73
 Dorfmueller K. 127
 Dowland J. 51
 Drechsel G. 53
 Dufay G. 6
 Düll H. 58, 61, 62, 63
 Düll W. 61
 Dunstable J. 6
 Durante F. 15, 127
 Dussek J. L. 121

E

Eberler M. W. 122
 Edelmann B. 38
 Egert P. 124
 Ehmman W. 16

Eichendorff J. v. 60
 Einstein A. 29, 32, 43, 48, 78, 99, 120
 Elephant A. 126
 Engel H. 78, 123
 Énard S. 72, 85
 Ett C. 16, 18, 96
 Ettinger M. 51
 Etts C. 78
 Eulenburg S. Graf zu 120

F

Färber S. 126
 Fasch C. F. 15
 Fellerer K. G. 123
 Fétis F. J. 18, 33, 62, 71
 Ficker R. v. 43, 104
 Finscher L. 7, 8, 9
 Fleischer O. 34
 Fleißner O. 122
 Focht J. 47
 Forkel J. N. 21, 93
 Förster E. A. 121
 Forster K. 125
 Franz R. 51, 102
 Frensdorf V. E. 120
 Frescobaldi G. 41
 Frey E. 44, 53
 Friebert J. 127
 Friedrich II. v. Preußen 52
 Furtwängler W. 50

G

Gabrieli G. 41, 42
 Gainsborough T. 88
 Galilei V. 41, 122
 Galuppi B. 27, 124
 Geiger A. 123
 Georgiades T. 125
 Gerbert M. 21
 Gerheuser L. 124
 Gerlach G. 38, 61, 72, 85
 Gianettini A. 124
 Giovanelli R. 125
 Giuliani M. 57
 Glenewinkel H. 121
 Gluck C. W. 14
 Gluth V. 43
 Goethe J. W. v. 15, 16
 Goldschmidt H. 81
 Gossuin A. 121
 Götz H. 122
 Graeser H. 123
 Gräßler W. 126
 Graupner F. K. 124
 Grebe K. 80
 Gregor I. 13
 Grillet L. 69

Groß R. 125
Gumpelzheimer A. 29, 121
Günther D. 103
Gutknecht D. 7, 9, 16, 86, 88
Guttler C. 27

H

Haas J. 51
Haberl F. X. 77, 96
Häfner R. 125
Halir K. 50
Hammerer O. 56
Händel G. F. 7, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 41, 46,
51, 52, 64, 83, 96
Hänsler R. 124
Hanslick E. 23
Harlan P. 72
Hartmann J. 19
Hase O. v. 65
Haskell H. 73
Hasse J. A. 14, 69
Hassler H. L. 31, 78, 104
Hassler J. W. 122
Hauber J. M. 15, 33, 78
Haugg J. 126
Hauptmann M. 22, 33, 40
Hausegger S. v. 40, 50
Hauser F. 39, 40
Hauser H. 38, 85
Hautz H. 127
Haver U. 126
Hawkins J. 21
Haydn J. 8, 14, 33, 47, 52, 53, 127
Hayes G. 73
Heine H. 60
Heinichen J. D. 82
Hellwig G. 73
Herre M. 123
Herveloix C. de 69
Heß H. 120
Hey A. J. 123
Hieber O. 41
Hiller F. 41
Hiller J. A. 15, 51
Hirsbrunner T. 101
Hirzel B. 121
Hoerburger F. 126
Hofer H. 122
Hofmannsthal H. v. 104, 105
Hohenemser R. 29, 120
Holzbauer I. 127
Holzner A. 126
Horbelt J. 62
Horbelt O. 62
Hornbostel E. M. v. 85
Hornsteiner J. B. 35, 85
Huber A. 42
Huber Kurt 30, 31, 32, 122

Huschke J. 126

I

Isaac H. 127
Isouard N. 120
Istel E. 120

J

Jacobsthal G. 23
Jahn O. 21, 22
Jaura F. 47
Jenne J. 127
Joachim J. 65
Jockel R. 126
Junker H. 76, 121

K

Kahl A. H. 19
Kaim F. 49, 50, 51, 52, 56, 79
Kämbli J. A. 35, 47
Kannevischer G. 125
Karl II. Theodor 37
Kaul O. 76, 121
Kellermann B. 41
Kellog K. 125
Kerle J. de 29, 121
Kerll J. K. 64
Kiem P. 32
Kiesewetter R. G. 16
Kindermann J. E. 120
Kirnbauer M. 60, 64
Klengel J. 50
Klingenbeck J. 124
Klingenstein B. 122
Kloiber R. 124
Kloss K. 17
Knappe H. 122
Königslöw A. v. 125
Kothe R. 59, 60
Kramer J. 19
Kraus F. v. 124
Kresteff A. 127
Kretzschmar H. 23, 28, 65, 73, 79, 83
Kreuzhage E. 122
Krieger J. P. 63
Kroyer T. 28, 29, 30, 31, 43, 58, 77, 120
Krückeberg E. 13
Krüger T. 126
Kuhlau F. 124
Kühner H. 126

L

Lachner F. 19, 96, 123, 124
Landowska W. 67, 73, 74, 83
Landshoff L. 32, 48, 49, 80, 92, 93, 94, 97, 120
Lasso O. di 19, 27, 28, 31, 32, 41, 77, 78, 126
Lechner Athesinus L. 124

Leclair J. M. 64
 Legrenzi G. 42, 122
 Leichtentritt H. 71, 81
 Leo L. 15
 Leonin 104
 Lerndorfer F. 122
 Leux I. 122
 Levi H. 96
 Lew H. 74
 Lewy H. 78
 Ley geb. Hartl M. 127
 Liliencron R. v. 60
 Lindpaintner P. J. v. 17, 124
 Listl P. 125
 Liszt F. 22, 106, 123
 Llobet M. 57
 Löhle F. X. 38
 Lorenz A. 30
 Lorme L. 98
 Lotti A. 122
 Lottner G. v. 46, 52
 Löwe F. 50
 Ludwig I. 15, 19, 38
 Ludwig II. 39
 Ludwig XIV. 105
 Luin E. 124
 Luitpold v. Bayern 39
 Lully J. B. 69

M

Maendler K. 35, 38, 44, 46, 85, 86, 94, 104
 Mahler G. 50, 51, 105
 Maier J. J. 33, 34, 76
 Maier M. 19
 Marcello B. 69
 Marenzio L. 51
 Marpurg F. W. 82, 83
 Marx K. 49
 Marx O. 35
 Mattheson J. 82, 83
 Max II. Joseph 26
 Maximilian III. Joseph 14
 Mayer F. 62
 Mayer K. 38
 Mayer L. 123
 Mayerhofer G. 125
 Mayr O. 29, 76, 121
 Meiland J. 31
 Meister 44
 Mendelssohn Bartholdy F. 11, 15, 17, 19
 Menter S. 50
 Menz J. 46
 Michl J. 124
 Millé K. 42, 45
 Molière J. B. 105
 Molique B. 123
 Monteverdi C. 103, 123
 Moralt A. 38

Morgan R. P. 101
 Morley T. 51
 Morris W. 72
 Moscheles I. 22
 Mossi G. 122
 Mottl F. 40, 45, 50, 59, 96, 102
 Mouret J. J. 69
 Mozart L. 82, 83
 Mozart W. A. 14, 21, 22, 33, 52, 83, 120, 123, 127
 Munter F. 122

N

Nanny E. 69
 Neefe C. G. 78, 122
 Negerle A. 124
 Neisser A. 29, 120
 Neubarth K. 101
 Neukomm Ritter S. v. 126
 Neumann C. 126
 Neuner K. 125
 Neuner L. 35, 85
 Nicklass-Kemper S. 50
 Niest K. 19
 Nohl L. 26
 Non Papa J. C. 124
 Nüssle H. 122

O

Oberlender J. W. 61
 Obrist A. 66
 Ochs S. 65, 102
 Ockeghem J. 6
 Oppel R. 121
 Orff C. 32, 49, 102, 103
 Ortiz D. 82

P

Paganelli G. A. 123
 Palestrina G. P. da 14, 15, 16, 21, 22, 41, 51, 96, 125
 Paminger L. 125
 Pastor K. 125
 Patorni-Casadesus R. 69
 Paul J. 16
 Pellegrini Gisela 126
 Perez D. 122
 Perotin 104
 Petzold G. 58, 62, 63
 Pevsner N. 10
 Pfaff H. 127
 Pfeiffer C. A. 35
 Pfeilschifter O. 127
 Pfitzner H. 43, 50
 Pleyel I. J. 63, 67, 72, 74, 85, 124
 Pocchi F. 125
 Porges H. 50, 68
 Porta G. 122

Posch F. 124
Praetorius M. 82, 83
Prestele F. M. 43
Printz W. C. 21
Purcell H. 14

Q

Quantz J. 81, 83

R

Raabe F. 124
Rachmaninoff S. 9
Rameau P. 69
Rau A. 126
Rau K. A. 121
Ravel M. 9
Reger M. 48, 50, 51, 68, 101, 102, 105, 106
Rehm W. 9
Reicha A. 121
Reichardt J. F. 15
Reinhard K. 126
Rener A. 122
Rensch H. 56, 58, 62
Rheinberger J. G. 27, 33, 39, 41, 43
Richter F. X. 126
Richter K. P. 102
Riehl W. H. v. 26, 27, 37, 58
Riemann H. 28
Riepel J. 125
Rinaldo L. 57
Rippert J. J. 30
Ritter J. S. 121
Ritter P. 123
Rittner K. 52
Rohr H. 47, 121
Rosetti A. 121
Roth I. 125
Röttger G. 125
Rousseau J. J. 120
Rübsamen W. H. 126
Rue P. de la 126
Rüttger H. 125

S

Saam J. 125
Sachs C. 85
Saint-Saëns C. 68, 70
Saltscheff N. 121
Sandberger A. 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 42, 53, 54, 76, 77, 78, 107
Scarlatti A. 123
Scarlatti D. 125
Schack E. B. 125
Schafhäütl K. E. v. 26, 37
Schälscha E. 123
Scheidt S. 104
Scheiffelhut J. 124

Schelle S. 90
Schenk E. 123
Scherer S. A. 121
Schering A. 7, 79, 82, 83, 84
Scherrer H. 43, 45, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 79, 86, 90, 91, 92, 99, 107, 108
Schiffer F. L. 121
Schlesinger T. 124
Schlötterer R. 127
Schmid H. 127
Schmid-Lindner A. 42, 48, 53, 93, 99
Schmidt G. 123
Schmidt G. F. 43, 121
Schmidt Günther 127
Schmidt W. 126
Schmitz E. 29, 30, 32, 43, 76, 78, 89, 97, 99, 120
Schnéevoigt G. 50
Schneider G. A. 122
Schneiders A. 127
Schobert J. 123
Schödler S. 47
Schökel H. 122
Scholander S. 59
Scholz H. 121
Schönberg A. 105
Schramm M. J. 86, 94, 104
Schreck G. 65
Schreiber F. 76, 120
Schreiber M. 124
Schroeder F. 123
Schubert F. 122, 124
Schubert K. 125
Schumann R. 17, 22
Schunck E. 44, 46, 53
Schunck J. 45
Schürmann G. C. 121
Schütz H. 22, 41, 102
Schwarzmaier E. 125
Schwarz-Reiflingen E. 90, 92
Schwickerath E. 40, 42, 51
Segovia A. 57
Seidl E. v. 35
Selmayr J. 62
Senfl L. 19, 32
Seydelmann F. 121
Simon J. 120
Simpson C. 82
Singer A. 122
Sommer H. 54
Sor F. 57
Speckner A. 52
Spitta P. 21, 27, 71, 79, 85
Spitz C. 122
Spohr L. 22
Spontini G. 125
Stäblein B. 122
Stadelmann L. 42, 46, 52, 53, 54
Staden J. 29, 120

Stainer J. 47
 Stamitz J. 52, 78
 Stammann P. 97
 Stavenhagen B. 45, 50
 Steffani A. 29, 120
 Steger H. 123
 Steiger R. 123
 Stephanie H. 120
 Stern A. 47
 Stoepel F. 26
 Stölzel G. 126
 Stradella A. 120
 Straube K. 52, 68, 96
 Strauss R. 50, 101, 102, 104, 105, 125
 Strobel H. 122
 Strom K. 124
 Strungh N. A. 121
 Strüver P. 123
 Stubenrauch M. v. 44
 Studeny B. 121
 Studeny H. 44
 Stuntz J. H. 125
 Suder A. 127
 Suppé F. v. 64
 Sweelinck J. P. 41

T

Taeglichsbeck T. 125
 Tappert W. 58
 Tartini G. 82
 Telemann G. P. 64, 123
 Teller R. 120
 Thanner I. 26
 Thibaut A. F. J. 16
 Thierfelder A. 78
 Thuille L. 43, 48
 Tielke J. 37, 38, 45
 Tillmetz R. 43
 Tilsen H. 123
 Tinctoris J. 6
 Tolstoi L. 69
 Torri P. 121
 Tosi P. F. 82, 83
 Traimer R. 127

U

Uffinger H. 126
 Uffinger M. 45
 Ursprung O. 29, 76, 77, 121

V

Valentin E. 124
 Van Waefelghem L. 69
 Vázquez J. 47

Vecchi O. 51
 Vento I. de 31, 122
 Vitry Ph. de 6
 Vittori L. 121
 Vivaldi A. 46, 51
 Vogler A. 120
 Völkers J. 126

W

Waage H. 123
 Wagner J. 61, 64
 Wagner R. 39, 52, 99, 101, 102, 120
 Wagner Robert 127
 Wahl E. 120
 Walcker E. F. 68
 Wallner B. A. 77, 121
 Walther J. G. 21, 82
 Walther L. 125
 Weber C. M. v. 125
 Weber F. 126
 Weckerlin J. B. 70
 Wedekind F. 60
 Weigand K. 61, 62
 Weingartner F. v. 50
 Weiß E. 123
 Weissmann F. S. 122
 Werner H. 127
 Werner J. 37, 45
 Werner T. W. 122
 Westermann G. v. 122
 Widmann E. 120
 Wilhelm II. 56, 59
 Willaert A. 41
 Winderstein H. 50
 Winter K. 125
 Winter P. v. 120
 Winterfeld C. v. 21, 22
 Wiora W. 11
 Wizemann 59
 Wolf B. 121
 Wölfl J. 124
 Wolfrum P. 102
 Wüllner F. 39, 41, 65, 68
 Würz H. A. 124

Z

Zehelein A. 124
 Zelter C. F. 15, 16, 17
 Ziegler B. 122
 Zimmermann P. 122
 Zinkeisen A. 59
 Zumpe H. 50, 51, 96
 Zumsteeg J. R. 120, 126